

## أمر الفري: عاصمة للثقافة

وحق لمكة، البلد الحرام، مهبط الوحي، أن تكون عاصمة للثقافة الإسلامية، ابتداءً من مطلع عام 1425هـ - 2005م.. وبهذه المناسبة، فقد كرست المملكة العربية السعودية جهود المؤسسات العلمية والفكرية، أن تنهض بهذه المهمة من جميع الجوانب الخاصة بالبلد الحرام، عبر تاريخه الطويل الحافل، وإنه لتاريخ خليق بالوقوف والتأمل، فقد شهد الكثير مما مر به، منذ أن حظ فيه نبي الله إبراهيم عليه السلام رحاله، ليترك هاجر وإسماعيل بجوار البيت، الذي لم يبق منه إلا قواعده ومعالمه، في بلد غير ذي زرع.. وعندما هم بالرحيل تاركاً زوجته وطفلها، سألتها، وهي وجلة على إسماعيل وعلى نفسها، إذ لا زاد يكفي في الوحدة، ولا ماء في البلد، وهو الذي خلق منه الحق كل شيء، حتى، سألت الأم المشفقة: «الله أمرك بهذا؟ - فقال: نعم، فردت المرأة الموفقة برعاية الله لهما ولكل من وما خلق، فقالت الزوج التي لم يظهر أمامها شيئاً مما جال في خاطر الأم الرؤوم من غوائل الأيام، أجابت في ثقة المطمئن: إذا فإنه لا يضئعنا!»

عبر الأحقاب التي مرت على الدنيا بعامة، وعلى مكة ومكة بخاصة، تاريخ طويل، رصدته المراجع، خاصة الكتاب العزيز، السنة النبوية المطهرة، وكذلك كتاب السير والمؤرخون بما جرى فيه من أحداث وأقاويل وأمم سكنت البلد، الذي دعا إبراهيم ربه أن يظل آمناً من كل الغوائل وما يخيف جيرة البيت الحرام، وكان كذلك، حتى العرب في جاهليتها، كانت تعظم هذا البلد، وكان لا يعتدي بعضها على بعض في الأشهر الحرم، والرجل يرى، قاتل أبيه وأخيه في حرم البيت والأشهر الحرم فلا يمسه!

وحفلت مكة بالرسالة الخاتمة وبخاتم الرسل محمد بن عبدالله صلى الله عليه وسلم، فكان ذلك الحدث العظيم؛ الذي غير كل موازين الحياة السائدة على الكرة الأرضية، حين ظهر الدين الجديد، ليكون في الأرض عدل

ومستقر وحياء حقّة، والخلاق يعبدون إلهاً واحداً، لا إله غيره ويذروا ما يعبدون من دونه، من أصنام وقثايل يصنعونها بأيديهم، ويعترفون بحقيقتها، فيقولون لإبراهيم في جدالهم معه: **«لقد علمت ما هؤلاء ينطقون»**!

الله سبحانه وتعالى، أراد بالبشرية خيراً، ليخرجهم من الظلمات إلى النور، فبعث فيهم رسلاً منهم، يهديهم إلى الحق وإلى طريق مستقيم، جاء للناس كافة؛ لئلا يكون لهم على الله حجة، فيقولون: ما جئنا من بشير ولا نذير، فأرسل الحق بشيراً ونذيراً!!

إذاً، وبإذن الله، فإن بلادنا على موعد مع حلول عام 1426هـ، الموافق 2005م، على موعد لإقامة مهرجانات للثقافة الإسلامية، ليس في أم القرى وحدها، ولكن على مستوى قارتنا كلها، يشارك في هذه المناسبة الكبرى الغالية، علماء البلاد ومشقوها، وكذلك الضيف الذين يدعون من مختلف البلاد العربية والإسلامية والغربية، للتحديث عن هذا التاريخ الشري لأُم القرى، عبر الحقب.. وقد رأينا الأمم تحتفي بأمجادها وتواريخها البارزة، لترصد ذلك في جبين الدهر.. واحتفاءً أمتنا بمكة، تاريخاً ومنزل وحي، وصراعاً بين الحق والباطل، لتكون كلمة الله هي العليا، وكلمة الذين كفروا السفلى، جهاد دائم، ليحق الله الحق ويزهق الباطل.. والدعوة الخاتمة، لا بد لها من أبطال يذودون عنها وحمايتها بالنفوس والأموال، وقد كان للرسالة الخاتمة الدعم والتضحيات والنصر، من أجل أن ينتشر الدين القويم ويدخل الناس في دين الله أفواجاً، ثم يعم بفضل الله مشارق الأرض ومغاربها وقد كان!

لم أتحدث عن شيء من برنامج النادي الأدبي الثقافي بجدة عبر هذه الافتتاحية ؛ لأن ذلك سيعلمني في وقته إن شاء الله، وسيكون كذلك العدد القادم من - **جذور**، خاصة بهذه المناسبة الكريمة: مكة عاصمة للثقافة الإسلامية.. والله المسعان!

**رئيس التحرير**

أبو تمام وحماسه



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

محمد عبدالعزيز الوافي

## - 1 -

## 1-1

يحظى أبو تمام بشهرة واسعة يستحقها، ويحتل في تراثنا الأدبي مكانة ربما كانت أقل مما هو جدير بها، وبخاصة إذا وازناها بتلك التي تسنم ذروتها أبو الطيب المتنبي الذي «هلا الدنيا وشغل الناس»، وقد يباح الظن بأن هذا الانشغال وإن كان لأسباب فنية لا يُماري فيها؛ فإنه وينفس القدر قد يعود إلى ملائسات تتصل بحياة المتنبي، ونوعية اهتماماته، هذه الاهتمامات التي لمست المثقلين أوتاراً حساسة تهز الوجدان القومي المتعطش إلى المجد الغارب، وتؤجج الحماسة الشائرة الرافضة لواقع الأمة المتشرذم. وهكذا كانت تلك الظروف الدرامية المتصلة بحياته المتقلبة العنيفة: غموضاً في النسب وعشقاً للسيادة، وامتناء للذات، ومناصاة للكبار، ومجابهة عنيفة للحاقدين المتآمرين عليها، ومعاناة أليمة لليأس والإحباط!!

أما الطائي فلم تحط بحياته مثل هذه الملابس، وباستثناء رده المفحم: «لم لا تفهم ما يقال؟». والطرفة الوحيدة المتصلة بتأليفه لـ «الحماسة» شكك فيها طه حسين، مع أن دواعي قبولها ترجع أسبابه التي دعت به إلى الشك فيها<sup>(1)</sup>. لقد استبدل الدارسون بذلك الانشغال بفنّه الذي أخلص له ووجه حياته.. هذه الحياة القصيرة الخصب العميقة الخلاقة ذات الثمار المتنوعة التي تثير الدهش والإكبار، إذا ما قورنت

بالمدة القصيرة التي عُمرها: أربعة «عقود» (190-231هـ). وهي تعيد إلى الذهن حياة مباركة مشابهة لها، لإمام الفقه والحديث «النوي» الذي يحتل ذروة سامقة في هذين المجالين. ويمتثل «فقه الشافعية» بذكره والاعتداد بأرائه مع صنوه «الرافعي» ولكتابيهما: «المجموع» و«المنهاج» مكانة متميزة في هذا الفقه، ويتميز «النوي» عن صاحبه بقدمه الراسخة في الحديث النبوي الشريف، و«الأربعون النووية» حديثها ذائع مشهور، ومكانتها عالية مقدرة.

## 2-1

لأبي تمام حماستان: كبرى وصغرى. وإذا أطلقت الحماسة فإنها تنصرف إلى الكبرى. لأن «الصغرى» - أو الوحشيات - تجدي على سنن الكبرى، وإن كانت أقل منها عدداً، كما خالفت تهويها أحياناً؛ كاستبدالها بباب المشيب «ب» باب السير والنعاس في الحماسة الكبرى. كذلك يقلب على اختيار «الصغرى» القصير، والقصد إلى المقلين والمغمورين من الشعراء. ومن ثم فقد تظم من الشعراء ما ينذر وجوده في غيرها، ولعل في إطلاق اسم «الوحشيات» عليها من يوحى بشرودها وندرتها.

وينبغي ألا تنسينا أهمية «كتب الاختيار» دوراً خطيراً قام به الرواة في حفظ التراث الأدبي وصيانتهم أمام اللحن الذي شاع على ألسنة غير العرب، وأعقاب العرب الناشئين، ولا يقلل من خطورة هذا الدور غياب الخطة عنه، فحسبهم أنهم تعقبوا شعر القبائل، ودواوين الشعراء، حريصين على ألا يتد عنهم منها بيت (2).

وإذا كانت القصائد هي مجال الاختيار عند الضبي (189هـ). فإن المقطوعات كانت هي مجاله عند أبي تمام الذي أضاف «التصنيف» إلى الاختيار، وكلا العاملين - المفضليات والحماسة - أول رائد

للمؤلفات التي نهجت نهج كل واحد منهما ، كالأصمعيات والجمهرة  
والحماسات المتعددة التي حاكت عمل أبي تمام.

وقد أفاض الدارسون في التعليل للتسمية: هل لأن الحماسة  
أضخم الأبواب، أم أنها من قبيل إطلاق الجزء عن الكل. كما اختلفوا  
في السبب في قلة «الأرجاز» فيها، وفي انطباق التسمية على ما  
اندرج تحتها بين أشعار كмасية «قريط بن أنيف»: «لو كنت من  
مازن...»؛ فهي هجاء في قسمها الأول، ومدح في الآخر، ولعل أبو تمام  
أدخلها في «الحماسة» لأنه رآها صوازنة بين النجدة والخذلان. كذلك  
وجدوه لم يفرد «الفخر» باب بل وزعه بين الحماسة والأضياف، ولعله  
لحظ أن أعظم ما يتب به العربي هو الشجاعة التي هي صلب  
الحماسة<sup>(3)</sup>. وكم كان أبو تمام بارعاً في تخصصه باباً لـ «السير  
والنعماس» بوصفه ممثلاً لظاهرة فريدة من ظواهر الحياة في البداية،  
وكذلك في تمحيضه بين الهجاء العام المتصل بالرجل، و«ذم النساء»  
المتصل بصفات خاصة بهن.

تبقى دوافع الاختيار لدى أبي تمام، وهي تدور غالباً - برغم  
تعددتها - حول الجودة التي دفعته أحياناً إلى بتر الأبيات من سياقها  
بترأ قد يسبب صعوبة في فهمها. ومن ثم كان لجوؤه إلى الجاهلين -  
والمقلين - من الشعراء لأنهم أكثر تلبية لهدفه. أما الإكثار من شعر  
«الطائيين» فانهياز لقومه قد يكون بحاجة إلى تبرير!

### 3-1

وأخيراً لا آخر، ينبغي التوقف أمام ما أثير حول تغيير أبي تمام  
لبعض مختاراته أو تنقيحها، تبعاً لما يميله عليه ذوقه، ففي مقدمة  
المرزوقي لشرحه، يعلل للفرق بين اختيار أبي تمام وإبداعه، فيرى<sup>(4)</sup>:  
«أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته، ويقول ما يقوله من الشعر

بشهوته، والفرق بين ما يُشتهى وبين ما يُستجاذ ظاهر.. ولم يعد من الشعراء إلى المشتهرين دون الأغفال.. بل اعتسف في دواوين الشعراء.. واختطف منها الأرواح دون الأشباح واخترف - جنى - الأثمار دون الأكمام، وجمع ما يوافق نظمه وبخالفه.. حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه فيجبر نقيضه من عنده، وببدل الكلمة بأختها في نقده. وهذا يبين لمن رجع إلى دواوينهم، فقابل ما في اختياره بها..». وقد استقرت هذه الشبهة - أو التهمة - لدى بعض الدارسين دون مراجعة أو تمحيص. مع أن ختام نص المرزوقي يكاد يرجح أن «اختلاف الرواية» هو السبب في اختلاف «الحماسة» عن الدواوين في بعض الألفاظ.

إن أبا تمام شاعر يدرك مكانة اللفظة عند مبدعها، ويرى في تبديلها لوناً من الإيذاء يصل إلى مرحلة الكيان! بل لعله لو قدر له أن يرتب القصائد في ديوانه لرفض أي إخلال بهذا الترتيب. فهل يليق اتهام ذلكم العبقري بالتزييف والحيانة؟! ولعل المرزوقي شعر بوطأة اتهامه فحاول التخفيف منه بأن الشعراء «لو قدر لهم أن يطلعوا على ما فعله بشعرهم لشكروه»!

أغلب الظن أن أبا تمام بريء من تلك التهمة التي رأى من ألصقها به أنه يحسن إليه ويشيد بعبقريته. فالمرزوقي نفسه يشهد بسبقه، هو والضبي «ووقع الإجماع على أنه لم يتفق في اختبار المقطعات أنقى مما جمعه، ولا في اختيار المقصداً أوفى مما دونه المفضل». ويروي ما قاله المبرد: «ما رأيت أحداً أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام»<sup>(5)</sup>، وما جهر به الزمخشري: «وهو وإن كان محدثاً لا يستشهد بشعره في اللغة فهو من علماء العربية؛ فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه. ألا ترى إلى قول العلماء: الدليل عليه بيت الحماسة فيقتنعون بذلك؛ لو ثوقهم بروايته وإتقانه»<sup>(6)</sup>. ويؤكد

التبريزي<sup>(7)</sup>: «أنه في اختياره أشعر منه في شعره». ومن ثم كانت كشافة الاهتمام بالحماسة، تأسيساً بها وتوضيحاً لها؛ فتتالت «الحماسات» التي نكت على عشر، وكثرت الشروح التي زادت على الأربعين<sup>(8)</sup>، لعلماء أثبات على امتداد القرون: أبو بكر الصولي، وأبو القاسم الأمدي، وأبو الفتح عثمان بن جني، وأبو هلال العسكري - من علماء القرن الرابع. ومن الشراح في القرنين الرابع والخامس: المرزوقي، والمعري، والطبري، والبيهقي، والعكبري. ثم التبريزي الذي بلغ من فرط عنايته بها أن شرحها ثلاثة شروح: مطول، ومختصر، ووسيط، وهذا هو المتداول بين الدارسين.

وأول من اهتم بطبع ديوان الحماسة في «بون» بألمانيا المستشرق «فرايتاج» 1878م، ثم طبع في مطبعة يولاقي - في أربعة أجزاء - بعناية الشيخ محمد قاسم عام 1269هـ. كما صدر عن مطبعة السعادة بالقاهرة في جزئين سنة 1938م في أربعة أجزاء، مضافاً إليها بعض الفهارس المفيدة المساعدة.

وظل شرح التبريزي هو المعروف المتداول، حتى قام المحققان الكبيرانك الأستاذ أحمد أمين والأستاذ عبدالسلام هارون بتحقيق شرح المرزوقي. وأصدرته لجنة التأليف والترجمة والنشر في أربعة أجزاء بالقاهرة، خلال عامي 1951-1953. ثم طبعته ثانية عام 1967م.

ولم يفت العالمين الكبيرين في مقدمة التحقيق - ص 17، 18 - الإشارة إلى بعض الاختلاف في «متن الحماسة» بين شرحي الترمزي والمرزوقي، في الرواية، وعدد الأبيات، وفي ترتيب المقطوعات، وترتيب الأبيات، بل وفي عدد المقطوعات. كما أشارا إلى أن المرزوقي لم يرو حماسية قطري: «أقول لها وقد طارت شعاعاً»، التي تحتل الرقم (14) الرابعة عشر عند التبريزي، وترتب على ذلك أن الحماسيات التي تلي الرقم (13) الثالثة عشرة يزيد رقمها رقماً واحداً عند التبريزي، ونجدها



برقم أدنى عند المرزوقي، كما لاحظنا أن الحماسيتين (104) و (105) في ترتيب المرزوقي - وهما (105) و (106) عند التبريزي - تقدمت أولاً على الأخرى عند المرزوقي، وتأخرت عند التبريزي. وهذه المفارقات راجعة إلى الخلاف في نسخ الحماسة وروايتها؛ حيث رجع المرزوقي إلى «نسخ مختلفات المصادر...» على حد قول المرزوقي نفسه.

## - 2 -

### 1-2

ظل شرح الحماسة للمرزوقي الذي أصدرته لجنة التأليف والترجمة هو الأكمل والأدق لهذا الأثر النفيس. وبخاصة أنه حظي بالتحقيق على يد ثنتين راسخين: أحمد أمين، وعبد السلام هارون. فوجد فيه الدارسون غناء أي غناء عن أية إضافات.

ثم جاء د. عبدالله عسيلان واختار «الحماسة» موضوعاً لأطروحة دكتوراه قدمها إلى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، ثم أصدرها المجلس الأعلى لجامعة الإمام محمد بن سعود - بإشراف إدارة الثقافة والنشر بالجامعة - عام 1401هـ - 1981م.

وبادي الرأي، جال في الخاطر أن هذا العمل من قبيل ما يقوم به بعض من حلا لهم أن «يُحشروا» في زمرة المحققين الأثباتك فيعمدوا إلى ما قام به هؤلاء و«يعيدون» نشره، اعتماداً على حجج واهية تجعل عملهم في النهاية أقرب إلى التشويه منه إلى التحقيق؛ جال هذا الخاطر في الذهن مرتكزاً على شواهد كثيرة تدعو إلى الأسف والحسرة، وتجسد العقوق للمحققين الأعلام. لكنني استبعدت هذا الخاطر لأنني والمحقق - كلينا - يعرف أحدهما الآخر، ويقدره على البعد، نتيجة لقاءات معدودة خلال وجودي بالمدينة المنورة معارفاً لجامعتها. ولذلك كنت كثيراً ما

أرجع بعض المآخذ على هذا «التحقيق المعاد» إلى الطباعة وأخطائها. كما ظلت أثر الرجوع إلى طبعة لجنة التأليف؛ لأنها أكثر ضبطاً، وأقل أخطاءً، برغم أن د. عسيلان أهداني - مشكوراً - مطبوعاته عن الحماسة وشروحها.

وأخيراً استقر الرأي على أن أمحص الموضوع، وأفحصه فحصاً دقيقاً يجعل الرأي الذي ننتهي إليه أقرب إلى الصواب.

## 2-2

بعد أن يشير د. عسيلان إلى غرارة الاهتمام بالحماسة وشروحها؛ يقرر اختيارها - دون مبرر مقنع فيما نظن - موضوعاً لرسالته. ثم يقول: «واستكمالاً للموضوعية رأيت أن أشفع تحقيق الحماسة بدراسة لشروحها التي تكشف عما تنطوي عليه أشعار الحماسة من معان وأسرار»<sup>(9)</sup>. وقد شمرني الفرح لعدم تحقق ظني؛ فهاهو ذا باحث يضيف إلى النص المحقق تلك الشروح التي لم يسبق تحقيقها، بعد أن عثر على «نسخة منه في مكتبة إسماعيل صائب المحفوظة في مكتبة كلية الجغرافيا والتاريخ بأنقرة. وهي نسخة فريدة لا نظير لها.. وقد عمدت إلى مقابلة نصوص الكتاب بما عثرت عليه في شروح الحماسة التي نقلت عن أبي عبد الله النمري. وأخص بالذكر شرح الحماسة للتبريزي، وإصلاح ما غلط فيه النمري في شرح الحماسة لأبي محمد الأعرابي المعروف بالأسود الغندجاني»<sup>(10)</sup>. ثم يشير د. عسيلان إلى أن النمري شرح الأبيات التي اختارها مرتين، وأن كتابه يُظن أنه مفقود. ويقرر أن النمري لم يكن أول شراح للحماسة؛ لإقراره: بأن جل ما في شرحه مما أملاه عليّ أبو رياش (أحمد بن هاشم القيسي).. فله فضل السبق ولي فضل الموافقة.. ونظرت في الكتاب المعروف بالعارض في الحماسة المنسوب إلى الديرتي...»<sup>(11)</sup>.

فهذا التحقيق لـ «معاني أبيات الحماسة» الذي كان يُظن به الفقد، هو المسموع الذي يقنع معهداً علمياً بإعادة الحديث عن «الحماسة». ويبدو أنه كان جزءاً من رسالة الدكتوراه برغم أنه لم يطبع معها<sup>(12)</sup>. أما الأبيات التي توقف عندها - ميثورة في حماسياتها (217هـ) مائتين وسبعة عشر بيتاً. فضلاً عن أن هذا التوقف لا يصل في عمقه ولا في إحاطته إلى ما سبق إليه التبريزي والمزوقي. وهذا الحكم ينطبق بصورة أو بأخرى على غير هذين الشرحين من شروح الحماسة.

وإمعاناً في إحسان ظن يستحقه الباحث؛ ظلمت أنقب عن دواع أكثر إقناعاً بجدوى إعادة التحقيق. لكنه فاجأنا - في ثقة زائدة - بقوله: «على الرغم مما للحماسة من مكانة ومنزلة؛ فإنها لم تخرج محققة تحقيقاً علمياً ومتكاملاً. بل طبعت مراراً وتكراراً طباعات عادية في جهات متعددة. وكثر من هذه الطباعات بعثوره التصحيف والتحريف والنقصان.. الأمر الذي زاد في حرصي على إخراج الحماسة محققة تحقيقاً علمياً على نسح نفيسة موثقة. تحتوي على زيادات لم ترد في الطباعات التي ظهرت.. وإثبات للروايات المختلفة من خلال هذه النسخ. وتراجع للشعراء وتخريج للنصوص من المصادر المختلفة»<sup>(13)</sup>. فهل يقال مثل ذلك عن تحقيق محيي الدين وأحمد أمين وعبد السلام هارون؟

ويستمر د. عسيلان في وصف النسخ التي اعتمد عليها.. ويتريث أمام نسخة «زسعد أفندي» المرموز لها بحرف (د)؛ لأنها «حوت ست مقطوعات لم ترد في النسخة الأم (نسخة دار الكتب المصرية)... وفي المقابل جاء بعض الأبيات، والمقطوعات في النسخة الأم زائدة على ما في نسخة (د)<sup>(14)</sup>، وهذه النسخة ذاتها هي التي لم تكن «أماً» في تحقيق لجنة التأليف والترجمة لشرح المزوقي حيث

اعتمد الأستاذ عبدالسلام هارون على نسخ أخرى، أكثرها اكتمالاً - وهي الأم - نسخة المكتبة العمومية بالآستانة<sup>(15)</sup>.

وليت المحقق اعتمد اعتماداً قوياً على هذه النسخة؛ لأنها وإن كانت لشرح المرزوقي فقد تضمنت - فيما نظن - أوفى نص لدبوان الحماسة.

ويبدو أن الباحث قد شعر بنوع من الإفراط في حديثه عن الطبقات السابقة لدبوان الحماسة - فخفف من موقفه بقوله: «الحق أن شرح المرزوقي على الحماسة الذي قام الأستاذ عبدالسلام هارون بتحقيقه بمشاركة الأستاذ أحمد أمين؛ قد عني فيه بنص الحماسة الذي جاء بمعية الشرح، وكان قصده متجهاً أصلاً إلى تحقيق الشرح. ولذلك لم يستكمل تحقيقه على نسخ الحماسة، لإثبات فروقها، وزياداتها. إلى جانب توثيق الحماسيات، وتخريجها، وكذلك الشأن بالنسبة لصنيع الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد في تحقيق شرح التبريزي للحماسة. ثم يضيف: «ولابد من الإشارة إلى أن النص الذي قمت بتحقيقه يحتوي زيادات على نص المرزوقي بقدر كبير، وعلى نص التبريزي بقدر قليل»<sup>(16)</sup>.

ذلكم هو المسوغ الأول لإعادة د. عسيلان «تحقيق الحماسة»، وهو يحتاج إلى الفحص والتمحيص لبيان مدى قبوله أو الاقتناع به. وهذا يستوجب موازنة دقيقة - ومرهفة - بين «تحقيقه» والنص الموجود في تحقيق لجنة التأليف والترجمة لشرح المرزوقي. بعدها نخلص إلى النتيجة التي يرتضيها البحث العلمي المجرد.

أما المسوغ الأول فهو تحقيق «شروح» للحماسة لم يسبق تحقيقها. أهمها «كتاب معاني أبيات الحماسة» لأبي عبدالله النمري «الذي سبقت الإشارة إليه. ويتقوّمه نبداً، ثم نشئي بالقيام بتلك الموازنة».

وتجدر الإشارة إلى أنني اعتمدت في حصر أبيات الحماسة على تتبعها لدى «هارون» و«عسيلان». كما استعنت بالحصص الذي قام به الأستاذ حسين نقشة<sup>(17)</sup>. والآخر الذي قام به الأستاذ عبدالبدیع عراق، وهو قريب من الأول باستثناء عدد أبيات الحماسة، فهي عنده (1273 ت) في حين أنها (1999 ت) عند الأستاذ نقشة<sup>(19)</sup>، ويبدو أن «عراق» أهل «حصص» الأرجاز والحماسيات غير المنسوبة التي ضمها «نقشة».

## عدد الأبيات في كتاب «معاني أبيات الحماسة»

### جول (أ)

#### أولاً: باب الحماسة:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	1	1
2	2	2
3	3	3
1	4	4
1	6	5
3	7	6
1	11	7
1	12	8

عدد الأبيات	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسة
2	14	9
1	16	10
1	19	11
1	20	12
4	22	13
1	24	14
1	26	15
1	28	16
1	25	17
1	29	18
1	31	19
1	34	20
1	36	21
1	37	22
2	39	23
1	40	24
1	41	25
2	45	26

عدد الأبيات	رقم المحاسبة في ديوان المحاسبة	رقم المحاسبة في معاني أبيات المحاسبة
1	49	27
2	52	28
1	57	29
1	58	30
1	59	31
1	60	32
1	61	33
1	62	34
1	67	35
1	68	36
1	69	37
1	74	38
2	100	39
1	102	40
1	106	41
1	111	42
1	112	43
1	113	44

رقم الحماشة فـ مغانـ أمان الحماشة	رقم الحماشة فـ مغانـ الحماشة	علـ الأمان
45	115	1
46	118	1
47	122	1
48	132	1
49	137	1
50	138	2
51	147	1
52	154	2
53	166	2
54	170	1
55	173	1
56	177	5
57	178	1
58	179	1
59	181	1
60	182	1
61	183	1
62	192	1



عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	200	63
1	204	64
2	259	65
2	257	66

- عدد أبيات باب الحماسة في «ديوان الحماسة»: 1999.
- عدد المشرح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 87 بيتاً.
- النسبة المئوية للمشرح: 4,3%.

## ثانياً: باب المراثي:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
2	265	67
2	266	68
1	267	69
1	268	70
2	274	71
2	276	72
1	277	73

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	278	74
1	290	75
1	294	76
1	297	77
1	317	78
3	319	79
1	320	80
1	321	81
1	312	82
1	334	83
2	341	84
1	346	85
5	348	86
1	352	87
1	354	88
1	355	89
4	356	90

● عدد أبيات باب المراثي في «ديوان الحماسة»: 576 ت.

- عدد المشرح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 37 ت.
- النسبة المئوية للمشرح: 6,4٪.

### ثالثاً: باب الأدب:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	408	91
1	409	92
1	411	93
2	412	94
1	415	95
2	435	96
2	439	97
1	ليس في الحماسة	98
1	443	99
1	447	100
1	450	101

- عدد أبيات باب الأدب في «ديوان الحماسة»: 235 ت.
- عدد المشرح منها في «معاني أبيات الحماسة»: 14 ت.
- النسبة المئوية للمشرح: 6٪.

## رابعاً: باب النسب:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	460	102
1	463	103
2	464	104
1	479	105
1	480	106
2	496	107
1	498	108
1	513	109
3	519	110
1	521	111
1	502	112
1	522	113
1	514	114
1	553	115
1	558	116
1	559	117
2	576	118

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	589	119

- عدد أبيات باب النسب في «ديوان الحماسة»: 473 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 23 بيتاً.
- النسبة المئوية للمشروح: 4.8٪.

### خامساً: باب الهجاء:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	606	120
1	604	121
1	608	122
1	615	123
3	617	124
1	622	125
1	632	126
1	633	127
1	637	128
1	644	129

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
2	648	130
1	657	131
1	659	132
1	669	133
1	671	134

- عدد أبيات باب الهجاء في «ديوان الحماسة»: 298 ت.
- عدد المشرح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 18 بيتاً.
- النسبة المئوية للمشرح: 6.٪.

### سادساً: باب المديح والأضياف:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
2	680	1135
2	681	136
1	685	137
2	686	138
1	701	139
1	716	140

عدد الأبيات	رقم الحماسية في ديوان الحماسة	رقم الحماسية في معاني أبيات الحماسية
1	734	141
1	737	152
1	738	143
1	705	144
1	741	145
1	745	146
1	752	147
1	753	148
1	758	149
1	761	150
1	763	151
1	764	152
1	769	153
1	770	154
1	774	155
1	784	156
1	793	157
1	795	158

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
2	797	159
1	800	160
1	808	161
1	809	162

- عدد أبيات باب المديح والأضياف في «ديوان الحماسة»: 552 ت.
- عدد المشرح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 32 بيتاً.
- النسبة المئوية للمشرح: 6٪.

### سابعاً: باب الصفات:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	824	163

- عدد أبيات باب الصفات في «ديوان الحماسة»: 17 ت.
- عدد المشرح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 1 ت
- النسبة المئوية للمشرح: 6٪.



### ثامناً: باب السير والنعاس

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	834	164

- عدد أبيات باب السير والنعاس في «ديوان الحماسة»: 60 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 1 ت.
- النسبة المئوية للمشرح: 1,6٪.

### تاسعاً: باب الملح:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	845	165
1	843	166

- عدد أبيات باب الملح في «ديوان الحماسة»: 107 ت.
- عدد المشروح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 1 ت.
- النسبة المئوية للمشرح: 1,8٪.

## عاشراً: باب مذمة النساء:

عدد الأبيات	رقم الحماسة في ديوان الحماسة	رقم الحماسة في معاني أبيات الحماسة
1	872	167

- عدد أبيات باب مذمة النساء في «ديوان الحماسة»: 66 ت.
- عدد المشرح منها في كتاب «معاني أبيات الحماسة»: 1 ت.
- النسبة المئوية للمشرح: 1,8٪.

- مجموع أبيات «ديوان الحماسة»: 4383 ت.
- المشرح منها في «معاني أبيات الحماسة»: 217 ت.
- النسبة المئوية للمشرح: 5٪ تقريباً.

## مناقشة للزيادات التي رآها الدكتور عسيلان من خلال الموازنة بين «كتابه» وكتاب «لجنة التأليف والترجمة»

### جنول (ب)

### أولاً: باب الحماسة:

عسيلان	لجنة التأليف والترجمة	ملاحظات
(83) قطري بن الفجاءة	غير موجودة	لذلك اختلفت أرقام النسختين في حماسة واحدة
(93) مسلم بن الوليد	غير موجودة	صار الخلاف في (2) حماسيتين
(108)، (109)	(106)، (107)	تبادلت به حماسة «عصماء» و«خمس»
(139)، (140)	(137)، (138)	تبادلت موقعيهما
(164)	(162)	بداية الجزء الثاني في لجنة التأليف
(175) غير منسوبة	غير موجودة	تتكون من بيت واحد
(189)	(185)	صار الفرق (3) ثلاث حماسيات
(188)	(186)	تبادلت موقعيهما
(258)	(247)	صار الفرق (12) حماسة
(259)	(248)	الفرق كما هو
(260)	(249)	الفرق كما هو
(261)، (262)	(250)، (251)	لعاتكة بنت عبدالمطلب وعبدالمقيس بن خفاف

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسيلان
تبادلت الحماسيتان مرقعيهما		
ظل الفرق كما هو	(252)	(263)
يطلق الرقمان على حماسية واحدة	(253)	(250)
- تبادلت الحماسيتان (253) (254) مكانيهما.	(254)، (260)	(251)، (257)
- كانت زيادة الفرق نتيجة لاختلاف موضع الحماسية. ثم عاد الفرق إلى ثلاث بعد استقرار الترتيب		
في لجنة التأليف لم يذكر منها إلا ستة أبيات فقط.	(261)	(264)
وهي التي عسيلان عشرة أبيات		

## ثانياً: باب المراثي:

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسيلان
ضمهما عسيلان في (295)	(292)، (293)	(295)
صار الفرق حماسيتين		
صار الفرق (1) حماسية واحدة	(333) للناغفة الجعدي (بيت واحد)	غير موجودة (338)
لم يزد عسيلان إلا نسبتها	(337)	(353)
انتهى الجزء الثاني من لجنة	(352)	(363)

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسيلان
التأليف والترجمة		
لم يزد إلا نسبتها	(362)	(399)
مازال الفرق واحدة	(398)	(400)، (402)
غير موجودة بأرقام لكنها مذكورة في الهامش صار الفرق (4) حماسيات وفي الحقيقة الفرق حماسية واحدة، كما كان	غير موجودة	

### ثالثاً: باب الأدب:

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسيلان
بداية باب الأدب	(399)	(403)
صار الفرق (5) حماسيات، وفي الحقيقة ثنتان	غير موجودة	(434)
أطلق الرقمان على حماسية واحدة	(438)	(443)
صار الفرق (6) حماسيات وفي الحقيقة ثلاث	غير موجودة	(444) لحسان بن ثابت

## رابعاً: باب النسب:

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسبلان
بدايته في لجنة التأليف والترجمة	(454)	(460)
الفرق (6) حماسيات	(523)	(529)
وفي حقيقته 3 حماسيات		
موجودة في غير ترتيبها، فالفرق ثابت	(537)	(530)
صار الفرق (5) حماسيات	(525)	غير موجودة
وفي الحقيقة (3)		
الفرق (5) كما هو	(538)	(543)
جمعهما في واحدة،	(555) (556)	(561)
صار الفرق (6) حماسيات		
أطول حماسية (43 ت):	(571)	(583)
«زياد بن منقذ»		

## خامساً: باب الهجاء:

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسبلان
مازال الفرق (6) حماسيات	(594)	(600)
غير موجودة، لكنها مذكورة في	غير موجودة	(614)
الهامش بدون رقم: فصار الفرق (7)		
حماسيات ولكنه في الحقيقة (3)		
الفرق كما هو	(608)	(615)

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسيلان
صار الفرق (6)، ولكنه في الحقيقة (3) حماسيات	(623)، (2 ت)	(630) (2 ت)
(624) من بيت واحد، ذكره عسيلان بدون ترقيم في (630)	حماسية من بيت واحد برقم (624)	(630) (1 ت) بدون ترقيم

**سادساً: باب الأضياف:** وزع تحقيق اللجنة باب «الأضياف والمديح» إلى بابين. فأصبحت أبوابه أحد عشر باباً. القسم الرابع أوله حماسية (674) في (لجنة التأليف):

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسيلان
الفرق كما هو في الظاهر، وفي الحقيقة غير موجودة برقم في المتن لكنها في الهامش، صار الفرق (7) ولكنه في الحقيقة (3) حماسيات	(684)	(690)
ضمنا في واحدة فأصبح الفرق (6) ولكنه في الحقيقة (3) حماسيات	غير موجودة	(691)
فرقهما عسيلان إلى حماسيتين، وعاد الفرق إلى (7) وفي الحقيقة (3)	(741) (742)	(748)
الفرق كما هو	(744) 4 ت	(750)، (751) 2 ت
ظل الفرق (7)	(766) سالم بن قحطان لامرأته (767) رد امرأته عليه	(773) (691) موجودة في غير مكانها

## سابعاً: باب المءبع:

مءاظءاء	لءة الأءاف والءرءة	عسلان
البءاءة	(784)	(790)
الفرق كما هو (7) لأن الأءءاف	(796)-(805)	(806)-(816)
بئءهما فئ ءرئب الأرقام فقط. وفئ	(806)-(809)	(802)-(805)
ءقبءه (3) كما ذكرنا		
الفرق كما هو	(810)	(808)
الفرق كما هو. وءباءءنا موءعئءهما	(811)	(817)

## ءامناً: باب الصفاء:

مءاظءاء	لءة الأءاف والءرءة	عسلان
البءاءة	(816)	(822)
بعوء الفرق كما هو	(818)	(824)
الفرق (8) وفئ الءقئقة	غئر موءوءة	(825) وقال (ملءة
(4) ءماسفاء		الءرمئ) أئضاً

## ءاسعاً: باب السئر والنعاس:

مءاظءاء	لءة الأءاف والءرءة	عسلان
الفرق كما هو	(819)	(826)



## عاشراً: باب الملح:

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسلان
الفرق كما هو	(828)	(835)
الفرق كما هو	(853)	(860)
موجودة في الهامش فالفرق يصير (9) وفي الحقيقة (4) حماسيات	غير موحدة	(861) بلال بن جرير
الفرق كما هو	(862)	(870)
الفرق كما هو	(877)	(871)

## حادي عشر: باب مذمة النساء:

ملاحظات	لجنة التأليف والترجمة	عسلان
الفرق كما هو	(863)	(872)
الفرق كما هو (9) حماسيات وفي الحقيقة (4) حماسيات	(877) وهذه وردت في غير ترتيبها	(871)

الزيادات في تحقيق د. عسيلان  
عن طبعة لجنة التأليف

218 ت

جدول (ج)

الزيادة	الصفحة	الحماصة
ت 1 = 8	58	1
ت 2 = 11، 10	70	10
ت 2 = 12، 11	74	12
ت 8 ومذكور كرابة أخرى في «لجنة التأليف» = لا زيادة	76	13
ت 1 = 4	78	14
ت 2 = 9، 3	80	15
ت 1 = 3	84	17
ت 1 = 5	90	22
الحماصة (10 ت) لم يذكر منها عسيلان إلا بيتين (6، 7) وبأكملها في اللجنة ح (33) ص 169	103	33
ت 1 = 10	105	34
ت 2 = 7، 6	108	36
ت 1 = 2	109	37
ت 3 = 7-5	130	56

الزيادة	الصفحة	الحامسة
ن 1 = 3	138	63
ن 3 = 8-6	140	64
ن 4 = 8, 4-2	146	70
ن 3 = 7, 4-2	148	72
ن 1 = 5	151	73
ن 1 = 1	154	76
ن 2 = 4-3	157	79
ن 7 = 7 ن لفظي. سبق ذكرها في المراجعة	161	83
ن 1 = 6	163	85
ن 4 = 7-5, 3	164	86
ن 1 = 7	167	87
ن 2 = 10, 9	169	88
ن 1 = 2	171	91
ن 3 = 3-1 مذكورة في الموازنة	173	93
ن 1 = 6	177	97
ن 2 = 5, 3	183	102
ن 1 = 3	186	104
ن 3 = 8-7, 4	187	105
ن 4 = 8-7, 6, 3	192	109

الحماصة	الصفحة	الزيادة
111	195	ن 3 = 1 ن
121	206	ن 7 = 1 ن
122	208	ينقصها البيت الثالث = لا زيادة
123	209	ن 4 = 1 ن
126	212	ن 6-3 = 4 ن
141	231	ن 4 = 1 ن
147	237	ن 5 = 1 ن
149	240	ن 5 = 1 ن
153	246	ن 5 = 1 ن
158	253	ن 8 = 1 ن
169	265	ينقصها البيت (7) وموجودة في هارون ح (167) ص 505
170	267	ن 6 = 1 ن
175	274	ن 1 للفرزدق = 1 ن
186	291	ن 3 = 1 ن
201	309	ن 6-5 = 2 ن
212	320	ن 9-5 = 5 ن
215	323	ن 5 = 1 ن
217	325	ن 7.2 = 2 ن

الحساسية	الصفحة	الزيادة
229	339	ت 8 = 1
250	363	ت 7 = 1
259	374	ت 9, 15-14, 5, 3 = 5
260	377	ت 22 = 1
265	385	ت 7 = 1
274	396	ت 20, 13, 11 = 3
276	400	ت 20, 16 = 2
278	405	ت 7-6 = 2
280		بعدها ذكر 5 مقطوعات دون أن يرقمها = 15
284	415	ت 8, 4, 2 = 3
286	417	ت 2 = 1
291	422	ت 3 = 1
292	423	ت 7, 5 = 2
296	428	ت 2-1 = 2
299	431	ت 7-4 = 4
302	434	ت 4 = 1
306	439	ت 9-7 = 3
308	441	ت 6-5 = 2
311	446	ت 5 = 1

الحماسة	الصفحة	الزيادة
312	447	ن 4، 11، 12 = 3 ن
313	449	ن 6 = 1 ن
315	452	ن 3 = 1 ن
316	453	ن 4، 5 = 2 ن
317	455	ن 3، 4 = 2 ن
318	457	ن 2 = 1 ن
328	469	ن 5 = 1 ن
335	479	ينقص حماسه من بيت واحد للداية الجعدي، لا زيادة برقم (333)
339	483	ن 3، 4 = 2 ن
341	458	ن 2، 7، 8، 9 = 4 ن
346	491	ن 4 = 1 ن
356	502	ن 9، 10 = 2 ن
357	504	ن 3، 4 في «هارون» ذكرهما عسبلان في الهامش = لا زيادة
361	508	ن 6 = 1 ن
367	514	ن 3 = 1 ن
375	523	ن 5، 6 = 2 ن
385	533	ن 3، 3، 7-11 = 7 ن
386	535	ن 7 = 1 ن

الزيادة	الصفحة	الحماصة
ت 6 = 1 ت	539	388
الزيادة هي البيت الأول فقط، أما البيت (6) = 1 ت السادس فيوجد في هامش الحماصة (389) ص 1409 من طبعة لجنة التأليف	542	390
ت 1، 7 موجودان في الحماصة (404) = لا زيادة ص (1126 : 1128)	563	408
ت 8، 7 = 2 ت	568	412
ت 3 = 1 ت	571	415
ت 3 = 1 ت	583	425
ت 3 = 1 ت	586	428
ت 4 أما لأبيات 8-11 هناك في الهامش = 1 ت ص 1165 ح (426) = 2 ت	588	430
ت 4، 3 = 1 ت	590	431
ت 1	593	434
ت 5 = 1 ت	599	440
ت 7 = 1 ت	600	441
ت 12، 13 = 2 ت	603	443
الحسان، ت 1، 2 = 2 ت	605	444
ت 9 = 1 ت	611	450

الحماشة	الصفحة	الزيادة
453	615	ت 6 = 1 ت
459	622	ت 9 = 1 ت
الجزء الثاني: عُسَلان		
467	11	ت 5 = 1 ت
473	17	ت 3 = 1 ت
478	22	ت 2، 3 = 2 ت
480	24	ت 2-1 أما 3، فموجودان في ح (476) = 2 ت ص 1261
482	26	ت 4-1 أما 5، 6 فموجودان في ح (476) = 4 ت ص 1261
483	27	ت 8 = 1 ت
494	39	ت 3 = 1 ت
499	44	ت 4 موجود في الهامش ح (494) ص 1287 = لا زيادة
500	45	ت موجود في هامش ح (494) ص 1288 = لا زيادة
502	47	ت 1، 4 = 2 ت
516	61	تتكون الحماشة من (9 ت) ورد منها هناك ت 1، 2، 7، وكذلك 3-6، وردت في هامش حماشة (510) ص 307. ومن ثم فالزيادة ت 8، 9
519	65	ت 4 = 1 ت



الحماصة	الصفحة	الزيادة
521	68	ت 4-5 موجودان في هامش حماصة (515) = لا زيادة ص 1313
522	69	ت 3 موجود في هامش حماصة (516) = لا زيادة ص 1314
530	77	أشير إليها في الموازنة = ت 4
544	91	ت 3، 4 = ت 2
546	94	11-13، أما 10، 14 فمذكوران في هامش حماصة (451) ص 1342 = ت 3
556	105	ت 2 موجود في هامش حماصة (550) = لا زيادة ص 1354
558	107	ت 3 = ت 1
561	110	ت 4، 3 موجودان منفصلين في حماصة (656) = لا زيادة ص 1360
563	112	ت 3 = ت 1
564	113	ينقصها 7-9 موجودان في حماصة (559) = ت 3 ص 1365
572	122	ت 5-7 = ت 3
599	155	ت 7 أما 5، 6 ففي هامش ح (593) = لا زيادة ص 1420

الزيادة	الصفحة	الحماصة
ت 5 موجود في هامش حماسية (603) = لا زيادة ص 1445	163	607
ت 2 أما 5-9 موجودان في هامش حماسية (603) = ت 1 ص 1445	165	609
ت 5 موجود في هامش حماسية (607) = لا زيادة ص (608) 1453	171	613
عدها (3 ت) موجودة في هامش حماسية (608) = لا زيادة ص 1453	172	614
ت 2 = ت 1	200	640
ت 10، 11 موجودان في هامش حماسية = لا زيادة ص (638) 1510	206	644
ت 1 موجود في هامش حماسية (671) = لا زيادة ص 1584	244	679
ت 3 = ت 1	259	692
ت 6 = ت 1	262	694
ت 3 = ت 1	265	696
ت 3 = ت 1	278	707
ت 5 = ت 1	305	730
ت 1 = ت 1	322	745

الحماسية	الصفحة	الزيادة
748	326	ت 1، 2 أما 3، 4 فأخذا رقم ح (742) = لا زيادة ص 1688
771	350	ت 5 = ت 1
780	360	ت 1، 2 أما 3، 4 فهناك في هامش ح (774) = ت 2 ص 735
784	364	ت 3 والثلاثة هناك في حماسية (778) = لا زيادة ص 1741
791	372	(ت 4) هناك ذكر الأول ثم الثلاثة في هامش = لا زيادة (785) ص 1757
799	381	ت 3 = ت 1
825	411	ت 1 = ت 1
840	429	ت 5 = ت 1
859	448	ت 1 هناك جزأها إلى شطرين في شطرين = لا زيادة في ح (852) ص 1855
884	475	ت 1 = ت 1
887	478	هنا ت 6 غير موجود ويوجد هناك في ح (887) = لا زيادة ص 1882

## - 3 -

يُلاحظ بعد هذه الرحلة المضنية أن المشروع في كتاب «معاني أبيات الحماسة» الذي حققه د. عسيلان - لم تزد أبياته عن مائتي بيت إلا قليلاً (217 ت) بنسبة 5٪ إلى أبيات الحماسة (4383 ت). ثم إن هذا الشرح لم يضيف شيئاً - أو كثيراً - إلى شرح التبريزي اللغوي، ولا إلى شرح المرزوقي الأدبي.

قد يُبرر عمل د. عسيلان بأنه «إحياء» لتراث يجب «قتله بحشاً» وتمثله ومحاورته حواراً خلاقاً، يأخذ ويضيف، ثم يبدع. وهنا يواجهنا تساؤل لا محيص من الإجابة عنه: هل كل قديم تراث يستحق الإحياء والمساءلة، ويحتل مكانة تؤهله لإخصاب المحاضر؟ أم أن «النخل» و«حسن الاحتيار» ضروريان في هذا المجال؟!

أما نتيجة الموازنة بين نصي «الحماسة» لدى لجنة التأليف وعسيلان - فهي زيادة (5) حماسيات لدى عسيلان. وليست عشرًا؛ لأن خمساً منها ذكرت في أماكن أخرى من تحقيق اللجنة. وهنا كان يكفي مقال قصير ينبه على تلك الزيادات. بدلاً من طباعة «الحماسة» بأبياتها الضخمة (4383 ت) طباعة غير مشروحة، ولا تداني في دقتها تحقيق الأستاذ أحمد أمين والأستاذ عبدالسلام هارون الذي صدر عن لجنة التأليف والترجمة. بل تشتمل على أخطاء ومآخذ كثيرة خلا منها تحقيق اللجنة. وليس الهدف «تصيد» هذه الأخطاء حتى يطول التلبث أمامها. وتكفي الإشارة إلى كثرة أخطاء الضبط التي نطنها طباعية. وإلى المرور على «لغويات» كثيرة كان التوقف أمامها واجباً..

تبقى الزيادات التي رأى د. عسيلان أنه استدرَكها على تحقيق اللجنة، ونيفت على المائتين (218 ت). والحقيقة أن معظمها من شرح

التبريزي. وبعضها أشار إليه تحقيق اللجنة، والبعض الآخر ضعف التحقيق نسبة الشعر إلى صاحبه، أو نسبه إلى غيره.

وبعد، فهذه «مشاقفة» لا تغفل عن تقدير جهد الباحث، لكنها كانت تود توجيه توجهاً سديداً، برهص بعطاء موفور، ننتظره من مثل هذا الباحث الجاد الذي نغبطه على أنه ممن يسكن، ويخطو فوق الشرى الطاهر في طيبة الطيبة..

إن أريد إلا الخير ما استطعت. «وما توفيتني إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب».



## الهوامش

- 1) يقال في ظروف اختيار الحماسة وتصنيفها، إن أبا تمام كان عائداً من زيارة لوالي خراسان «عبدالله بن طاهر». فاستصافه والي همدان «أبو الوفاء بن سلمة» وأكرمه. وأثناء تأهله للرحيل إلى بغداد قطع الثلج الطريق، فاضطر إلى البقاء، فهون عليه مضيقه مشقة بقائه بأن أتاح له الاطلاع على خزانة كتبه. وأقباد الطائي من ثروتها الشعرية فانتخب منها ما راقه، ودوّن. واجتمع له من ذلك كتب خمسة: أهمها «الحماسة الكبرى» ومنها «الحماسة الصغرى» والاختيار من أشعار القبائل، واستيعاد د طه حسين للقصة بسبب قصر مدة هطول الثلوج؛ يمكن مناقشته بأن أبا تمام أطال إقامته بعد أن طاب له المقام وسط التراث الشعري، وتهيأ لاستثماره في إنجاز هذه الكتب الخمسة.
- 2) يذكر ابن النديم في الفهرست، ص 101، 117، 224-226 أن الشيباني جمع أشعار نيف وثمانين قبيلة، وأن السكري جمع أشعار ذهل وشيبان وكنانة، كما جمع دواوين امرئ القيس والأخطل والفرزدق.
- 3) هذا الرأي للأساس على إحدى نصف دراهم في حماه أبي تمام، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الأولى القاهرة، 1055، ص 20. وانظر تفصيلات كثيرة لذلك في «دواوين الحماسة» دراسة تاريخية وفنية عبدالباق محمد عراي الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989م ص 16-26، 117، 119. ويبدو أن المؤلف لم يطلع على تحقيق عسيلان لكتاب النعمري؛ ومن ثم لم يشر إليه عندما ذكر شرح النعمري في ص 128.
- 4) شرح ديوان الحماسة للبرزوقي بشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، الطبعة الثانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1387هـ - 1967، ص 13-14. وقد أفاد في ذلك مؤلف «دواوين الحماسة» انظر 209 وما بعدها. كما أفاد في بيان أهمية والحماسات الفنية والأدبية ص 6-76. ثم توقف عند أهميتها التاريخية ص 76-98.
- 5) السابق ص 10.
- 6) الكشف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. مكتب الإعلام الإسلامي في «دمق» مركز النشر 1414هـ ويبدو أنها مصورة عن طبعة بولاق، 86/1، 87.
- 7) شرح التبريزي 3/1.
- 8) دواوين الحماسة، م.س، ص 126-149.
- 9) الحماسة لأبي تمام تحقيق د. عبدالله عبدالرحيم عسيلان. إصدار إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية 1401-1981، ص 4.
- 10) كتاب معاني أبيات الحماسة: أبو عبدالله الحسين علي النعمري. تحقيق د. عبدالله

عبدالرحيم عسيلان، الطبعة الأولى، مطبعة المدني بالقاهرة 1403 هـ - 1983 م، ص 7-8.  
(11) السابق ص 16-17.

(12) كان عنوان البحث الأصلي «تحقيق حماسة أبي تمام، ودراسة لشروحها»، وطبعة الدراسة الخاصة بالشروح في مطبعة عيسى الحلبي، 1397 هـ، انظر الحماسة لأبي تمام، ص 4. ويبدو أنه لم يحقق من تلك الشروح إلا شرح النحري الذي أعيد طبعه في مطبعة المدني، بعد الطبعة الأولى عند الحلبي (هامش 9).

(13) الحماسة لأبي تمام ص 4.

(14) السابق ص 11.

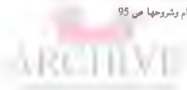
(15) مقدمة شرح المروزي ص 22.

(16) الحماسة لأبي تمام: تحقيق عسيلان ص 14.

(17) حماسة أبي تمام وشروحها، م.س. ص 95-173.

(18) دواوين الحماسة دراسة تاريخية فنية، م.س. ص 237.

(19) حماسة أبي تمام وشروحها ص 95



## المراجع

- (1) الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأماويل في وجوه التأويل: محمود جدار الله الزمخشري. مكتب الإعلام الإسلامي في قم، مركز النشر، 1414هـ. نسخة مصورة عن طبعة بولاق.
- (2) الحماسة لأبي تمام (جزءان). تحقيق د. عبدالله عبدالرحيم عسيلان إدارة الثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود 1401هـ - 1981م.
- (3) حماسة أبي تمام وشروحها: حسين محمد نقشة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987.
- (4) دراسة في حماسة أبي تمام الأستاذ علي النجدي ناصف. الطبعة الأولى مكتبة نهضة مصر 1955.
- (5) دواوين الحماسة، دراسة تاريخية وفقية: عبدالهديع محمد عراق. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- (6) شرح ديوان الحماسة للشمريزي. الشهر بالخطيب (4)، أجزاء، عالم الكتب بيروت. د.ت. وهي مصورة عن طبعة بولاق 1269هـ بحماسة الشيخ محمد قاسم
- (7) شرح ديوان الحماسة للشمريزي. تحقيق الشيخ محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة حجازي، القاهرة 1358هـ - 1938م
- (8) شرح ديوان الحماسة للرمزوقي. تحقيق الأستاذ أحمد أمين والأستاذ عبدالسلام هارون. القسم الأول: الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1387هـ - 1967م. القسم الثاني: الطبعة الأولى 1371هـ - 1952م.
- (9) كتاب «معاني أبيات الحماسة» لأبي عبدالله النعماني، تحقيق د. عبدالله عسيلان، مطبعة المدني. القاهرة 1403هـ - 1983م.





# فِرَاعَةُ فِرِي دِيَوَانِ الْبَحْثِ



محمّد رجب البيومي

لأبي عبادة البحري عند أدباء العربية مكانة رفيعة لا يتطلع إليها أبعد الناس أصلاً في نباهة الذكر، واستفاضة الشهرة. فهو أحد الثلاثة الذين رُزقوا من الحظوة والذويوع ما جلجل صدهاء في كل زمان، على أن الوليد أعمقهم تأثيراً وأكثرهم أنصاراً، نظراً لديباجته الناصعة، وسلاسته المترققة، ووضوح معانيه وضوحاً يصل بها إلى أعماق القلوب بمجرد النظرة الأولى، ولا كذلك أبو تمام والمنتبي، فالأول مغرق في الغموض والالسواء، والثاني مولع بمخالفة أهواء الناس، وحسبك أن يقول أبو العلاء - وهو أبعد الناس عن مذهب الوليد «أبو تمام والمنتبي حكيمان وإنما الشاعر البحري»؛ ولا أنكر أن قوماً فضلاً يجعلون المنتبي شاعر العربية الأكبر، ولهم دليلهم المقبول.

ولقد تناول شعره بالنقد والتحليل طائفة ممتازة من أرباب الأقلام الناضجة فقالوا فيه ما شاء لهم تفكيرهم واستنتاجهم فمن متعصب له كالأمدي، ومن متعصب عليه كالصولي، ومن متجرد عن المبول والأهواء كابن الأثير، ومهما يكن من شيء فقد خرج الأدب من هذا التطاحن المحمود بشرة كبيرة تعزز بها المكتبة العربية على مر الأحقاب؛ وإن من الغريب أن يغفل هؤلاء جميعاً عن دراسة أخلاق البحري دراسة تبرزه على حقيقته أمام الجمهور، اللهم إلا شذرات يسيرة في مختلف الأسفار لا تشبع نهمة راغب في البحث، أمل في

الوصول إلى نتيجة واضحة يفهم على ضوءها شعر البحري كما يجب أن يكون الفهم والاستنتاج!

على أني آسف كل الأسف لهذه الحقيقة المؤلمة التي اهتديت إليها بعد بحث جهيد، والتي تصور لنا البحري، لثيم المكر، وهذا يتجلى بوضوح تام في مختلف علاقاته بأقاربه وأهل بيته وهم أولى الناس بعطفه وإشفاقه، لو كان في قلب الوليد إثارة من عطف وإشفاق! ومن الشعراء من مدح وهجا، ولم يؤاخذ أحد بما صنع، لأنه كان معتدلاً لم يبلغ السفاهة في هجاء المآثر السابقة، ومن هذا المنزلق كان الوحيد في تدنيه!

ونظرة واحدة إلى ديوانه تُريك العجب العاجب من تلونه المريض، فهو يمدح الرجل ويذمه مرات عديدة لا لأنه يستحق المدح أو الذم مثلاً، فذلك مقبول، بل لأنه جاء له بالمال فمدحه ثم أخطأ قليلاً في سببه فأقذع في هجوه، غير منذكر ما طوّق به جيده قبل ذلك، بل لقد وصل به التندر والجحود إلى أن جعل شعره محلاً تجارياً بأحد منه ما يلزمه إبان حاجته فهو - كما يقول صاحب الموشح - يمدح الإنسان بتحفة خالدة من رائع الشعر ثم يعرض له بعد تناسل الأيام أن يمدح محسناً آخر فيدفعه لؤمه إلى أن يعمد إلى شعره الذي قاله في الممدوح الأول، فيغير ما يحتاج إلى تغيير من الأسماء والألقاب ثم يسوق القصيدة برمتها إلى الممدوح الثاني، وهذه طريقة مقيتة وقع فيها المتنبي أيضاً فقد مدح أبا الفضل، وزير كافور الإخشيدي بقصيدة:

«بادِ هواك صبرت أم لم تصبراً»

وكان منها:

صُغْتُ السَّوَارَ لَأَيِّ كَفٍّ بَشَرْتُ بِأَهْلِ الْفِرَاتِ وَأَيِّ عَسَدٍ كَبَرَا

ولما لم يُشبه أبو الفضل عليها صرفها عنه، وتحول إلى ابن

العميد فمدحه بها بعد أن غيرَ كلمة ابن الفرات بابن العميد ثم أردفها بزيادة يسيرة تتضمن جانباً من أوصاف ابن العميد<sup>(1)</sup>... وإذا كان المتنبي قد وقع في ذلك مرة واحدة فقد كان البحري غارقاً في هذه العادة إلى أذنه، حتى أنه كرر هذه الجريمة الأدبية إحدى وعشرين مرة<sup>(2)</sup> وكأن الله عز وجل أراد أن يكشفه للناس على حالته، فبالرغم من تحفظ ولده أبي الغوث عن الوقوع فيما يدل على ذلك حين جمع ديوان والده فقد ذكر له قصيدتين متشابهتين في أكثر الأبيات فأنت تقرأ اللامية التي مدح بها المتوكل على الله ومطلعها:

قلب العيس قد أدنى خطاها كلالها      وسل دار سعادى إن شفاك سؤالها  
ثم تقرأ قصيدته التي مدح بها إبراهيم بن المدبر ومطلعها:

ولسوفك في أطلالهم وسؤالها      بربك غروب الدمع كيف أنهمالها!  
أقول: تقرأ هاتين القصيدتين فتجدهما متوافقتين لفظاً ومعنى في كثير من الأبيات ولك أن تستنتج من هذا حكمك على ضمير البحري، وحرصه على ابتزاز الأموال بما تنكره مروءة الأخلاق.

ولنتنظر أولاً إلى علاقته بالخلفاء لنعرف إلى أي مدى انحدر الوليد، فما صان عهداً ولا حفظ إلا حتى مع المتوكل على الله ذلك الخليفة المعطاء الذي أدناه من مجلسه وأغرقه في طوفان من حباته، واختاره نديماً على بساط الشراب إلى أن لقي حتفه، وهو في ندوته يجاذبه أطراف السمر مع الفتح بن خاقان، وحين حلت الكارثة قام الوزير الشجاع بما يفرضه عليه واجب الشهامة والرجولة ففاضت روحه قبل سيده، وفر البحري إلى حمام مهجور بقصر القاطول فاختبأ فيه، وبعد ذلك جاء يكذب على الناس فيقول في اختلاق ذميم:

أدافع عنه باليمن ولم يكن      ليثنى الأعادي أعزل الليل حاسره  
ولو كان سيغي ساعة الفتك في يدي      درى الفاتك العجلان كيف أساوره

مع أن البحتري لو كان صادقاً في قوله لصُرع لساعته كما صُرع  
الفتح بن خاقان شهيد المروءة والوفاء!

ونحن لا نبالغ في مؤاخذه البحتري على فراره هذا فلعله ممن لا  
يلقون بأيديهم إلى التهلكة، ولكننا نبالغ في مؤاخذه على هجرانه  
المتوكل بعد مصرعه برغم ما غمره به من خير عميم. فقد قال في مدح  
المنتصر قاتل المتوكل العاق:

حججنا البنية شُكراً لما حَبانا به الله في المنتصر  
تَلَكَى البرية من فتنة أَظْهَمُوا ليلها المعسكر  
ولما ادلهمت دِياجِيرُها تَبَلَّجَ فيها مكانَ القمر  
ولو كانَ غيبرك لم تَنهَضْ بِتلك المخطوب ولم يَقتدر  
رَدَدَتِ المظالم واسْخَرَجَتِ بِذلك الحقوقَ لمن قد قُهر  
وآل أبي طالب بِعَدَمِها أَذْبَحَ بِسِيرِ يَهُمُوفانَ لَعَر  
وَنالت أَيْاديهِمُوجِفُوءُ تَكَادَ السَّماءُ لَهَا تَتَفَطَّر  
بَقِيَتْ إِمَامُ الهدى للهدى تُجسِّدُ من نهجه ما اندثر  
ومعلوم أن المتوكل هو الذي غالى في قهر آل أبي طالب!!

فهل يليق أولاً أن يمدح قاتله؟ وهل يليق ثانياً أن يعرض بهجاء  
ولي نعمته الأول فيقول إن الفتنة أظلمت دياجيرها في عهده وأن الهدى  
قد اندثر على يده؟ لقد كان في وسعه أن يقتصر على المدح تقيّة أو  
غير تقيّة، أما أن يهجو صريحاً من مدحه بعشرات الأبيات بل مثاتها  
فذلك ما يشين.

على أن البحتري لم يلبث أن قلب للمنتصر - ولي نعمته الثاني  
- ظهر المِجَن، فهجاء هجاءً مرأً بعد مقتله، ثم انقلب إلى الخليفة الجديد

المستعين بالله يتزلف إليه ويمدحه حتى يستنزف أموال خزانته فهو يقول  
متظاهراً بالولاء والإخلاص:

لقد نُصر الإمامُ على الأعداي وأضحى الملك مَوطود العماد  
أمير المؤمنين أسلمَ قِيدَماً تَضَيَّت الغي عَنَّا بالرشاد  
تدارك عدلك الدنيا فقُصِرَتْ وعمّ تذاك آفاق الهلاك

ولقد هَبَتْ في عهد المستعين بالله زعازع شديدة تنبئ بزوال دولته  
نظراً لقوة أنصار المعتز بالله غريمه الأول ومناقضه الألد فرأى البحري  
أن يحتاط لنفسه فأرسل للمعتز في سجنه قصيدة تنبئ عن ولاته، وكان  
قد قالها قبل ذلك في حبس سعيد بن يوسف ولكنه كما قلنا - فيما  
تقدم - شاعر تحاري يتصرف في شعره كما شاء، وبما جاء في هذه  
القصيدة:

جُعلنا فذاك، الذَّهرُ ليس يُنْفَك من الحوادث المشكورة والنازل المشكي  
وقد هَبَّتْكَ الحادثاتُ وإنما صَفَا الذهب الإبريز فَبُكِكَ بالسُّبُك  
على أنه قد ضَيَّع في حَبْسِكَ الهدى وأضحى بك الإسلام في قبضة الشرك  
أما في نبي الله يُوسُفُ أسوأ لثلك محبوساً على الجور والإفك  
أقام جميل الصبر في السجن برهة فَالَّ به الصبر الجميل إلى الملك

وكانني بالبحري وقد خاف أن يعلم المستعين بالله نبأ هذه  
المراسلة فتقدم إليه بقصيدة عصماء مُظهراً ولائه ووفاء قائلاً في  
ديباجة مشرقة وأسلوب سلس:

بقيت مُسلماً للمسلمينا وعشت خليفةً لله فينا  
فقد أنسيتنا بذلاً وعدلاً أبوتك الهداة الراشدين  
أراد الله أن تبقى مُعانا فقدر أن تسمى مستعيننا

إذا الخلفاء عُدُّوا يوم قُحِّر  
سَيَقَتَ سراتهم سبقاً مبيناً  
وَقَسَمْنَاكَ المنون وإنْ حَقَّ  
لَنَا في أن نوقميك المنونا  
وبعد أن أمن على نفسه من ناحية المستعين أخذ يرسل المعتز  
بالله من جديد فهو يقول في مخاطبة غلامه نائل:

ألا هل يرجع العيشُ لنا مثلَ الذي كانا  
وهل ترجع يا نائلُ بالمعتز دنيانا  
عَدَمَتِ الجسدُ الملقى على كرسي سليمان  
فقد أصبح لِلْعَتَةِ نَقْلًا وبقلائنا

والجسدُ الملقى على كرسي سليمان هو المستعين بالله الذي قربه  
من مجلسه وغمره بنواله، ولما دارت الدوائر على المستعين وقُتِلَ تحت  
جنح الظلام، أخذ البحتري بضحك لآماله، وسار من دوره إلى المعتز  
بالله معتمداً على ما كان بينهما من مراسلة حفية ثم مدحه بقصيدة  
طويلة عَرَّجَ فيها على المستعين - ولي نعمته الثالث - فسلقه بلسان  
حاد، وألصق به جميع المثالب حتى جرده من إنسانيته فهو يقول في  
هجائه:

متى أحل الديك أن تُصطفى له  
عُرى التاج أو تُثَقَّى عليه عصائه  
وكيف ادَّعى حق الخلافة غاصباً  
حَسَى دُونَهُ إرثَ النبي أبقاره  
بكى المنبر الشرقي إذ خَارَ فوقه  
على الناس ثورٌ قد تَدَلَّتْ غياغبه  
تُجِبُّ على جنبِ الشريد مُراقب  
لشخص الحوان يبتدي فيسوائه  
إذا ما احتشَى من حاضر الزكاد لم يبل  
أضاء شهابُ الملك أم كلِّ ثاقبه  
تخطى إلى الأمر الذي ليس أهله  
فطوراً يُنَازِبه وطوراً يشاغبه  
رَمَى بالقضيب عنوةً وهو صاغر  
وعُسرِّي من بُردِ التَّيِّبِ مناكبه

وقد سرّني أن قيل وُجّه مسرعاً إلى الشرق تُحدّى سُنّته وركائبه  
إلى دَسْكر خلف الدجاج ولم تكن لتُنشَب إلا في الدجاج مخالبه  
ثم أخذ يكرر هجاء ثانية وثالثة ورابعة للمستعين وما ذاك إلا  
ليحوز قبول المعتز بالله

ولقد كان مصيره مصير من سبقه من الخلفاء في هذا العهد  
الأحمر الذي فاضت فيه دجلة بدماء الخلفاء، حتى كأن تعيين الخليفة  
كان حكماً عليه بالإعدام، فهو ينتظر تنفيذه بالليل، فإذا أخطأ ترقبه  
بالنهار؟!

ولعمري أي خطأ شنيع وقع فيه المعتصم حين اصطفى هذه  
الشرذمة السافلة من عوعاء الأتراك ليدفع بها سلاطة الفرس على قلة  
شرهم، فكان كالمستجير من الرمضاء بالنار، وعسى أن تحبوا شيئاً وهو  
شر لكم!

وما إن عرف البحري مصرع المعتز حتى توجه كعادته إلى غريمه  
الجديد، يمدحه ويستدر عطفه، وما في ذلك عيب، ولكن العيب كل  
العيب في تعرضه الشنيع بهجاء المعتز، ولي نعمته الرابع - محاولاً  
أن يشفي بذلك غلة الممدوح، ولو طال أمد البحري لوجدناه يحرص  
على تمثيل هذا المنظر القبيح مع من يتعاقب على الدول من ملوك  
وخلفاء..

وليت شعري كيف عسى الخلفاء عن تلاعب البحري بهم هذا  
التلاعب المقيت، ولكنه الحظ الذي ستر مثالبه، فجعل كل خليفة يبتسم  
له ناسياً ما ارتكبه في حق زميله السابق من غدر وعقوق، ولقد كان  
أبو تمام أولى بهذه الخطوة لدى الخلفاء، لما نعرفه من نبل أخلاقه، وكرم  
خلاله، إلا أن السعادة التي احتضنت البحري قد ناصبت حبيباً العدا..!



فقد مدح المعتصم بقصيدتين رانعتين ثم رجع ولم يظفر بطائل رغم شفاعته أحمد بن أبي دؤاد!!

والخط يُقسم عاشٍ بِشَرٍّ ما اشتكى بصراً وعُمرَ أُنَمَّها بِشاراً

على أن له مع أحمد بن الخصيب موقفاً كمواقفه مع الخلفاء سواء بسواء، قال صاحب الموشع "حدثني أحمد بن أبي طاهر فقال: ما رأيت أقل وفاءً من البحتري ولا أسقط رأيته قائماً ينشد أحمد بن الخصيب مدحاً له فيه، فحلف عليه ليجلس، ثم وصله واسترضى له المنتصر وكان غاضباً عليه، وأخذ له منه مالاً فدفعه إليه، ولما نكب المستعين أحمد بن الخصيب بعد كرمه هذا رأيت البحتري ينشد:

لا بن الخصيب الولُ كيف انبرى بِإفكهِ المردى وأبطالِهِ

قد أسخط الله بإعزازهِ الدَّ نِيباً وأرضاهُ بإذلالهِ

يا ناصِرَ الدين انتصرَ موشكا من كائدِ الدين ومفتاله

فهو حلالُ الدَّم والمال إن نظرت في سائرِ أحواله

والرأيُ كل الرأي في قتلهِ بالعيف واستصفاءِ أموالهِ

ثم قال ابن طاهر كأنه فقيه يفتي الخلفاء في قتل الناس! نزحه الله.

هذه علاقة البحتري المخزية مع أولياء نعمته، ولقد كان في حاجة إلى من يذكره بقصة صعصعة بن غالب حين بلغه موت الوليد بن عبد الملك، فقال: أخزاه الله! لقد سبني مرة أمام حشمه وخَوَله، وكان والده غالب حاضراً فقال: يا بني لقد رفعت من ذكر الوليد إذ ذكرت سلطانه عليك، وخفضت من شأنك إذ نهتنا إلى منزلتك لدى الخليفة وأنت سيد قومك، فلا تفضح نفسك بهجاء رؤسائك أمام الناس!! وأكرر أن طبيعة العصر كانت تقتضي النفاق طبعاً، فمن الشعراء من

مدح وتزلف ولكنها لم تكن تقتضي هجو صاحب الفضل السابق، وقد تحاشاه ذو الكرامة من المادحين.

وقد كان البحري على رغم ثروته الطائلة يُضَيِّقُ على نفسه فلا يلبس سوى الخَزَّ الرخيص ولا يأكل غير ما يقوم بحاجته الضرورية، وطبيعي أن يُعامل أهله بهذه الكزاة الشحيحة، قال الحكم بن يحيى: «كان للبحري أخ و غلام معه في داره فكان يقتلها جوعاً فإذا بلغ منهما الأثم مبلغه أتياه بكيان فيرمي إليهما بثمن أقواتهما مضيقاً مقترراً ويقول: كُلاً، أجاج الله أكبادكما وأطال إجهادكما» (3) وكان يأخذ أضيافه بنوع من القسوة لا ينبغي أن يصدر عن شاعر مرهف الإحساس رقيق الشعور، قال أبو مسلم محمد بن الأصفهاني الكاتب دخلت على البحري يوماً فحبسني عنده ودعا بطعم له فامتنعت من أكله وعنده شيخ شامي لا أعرفه فدعا، فتقدم وأكل معه أكلاً غنيفاً فغاضه ذلك، والتفت إلي قائلاً: أعرف هذا الشيخ؟ فقلت: لا، فقال: هذا رجل من بني الهجيم الدين يقول فيهم الشاعر:

وَبَنُو الْهَجِيمِ قَبِيلَةٌ مَبْهُودَةٌ حُمْرُ اللَّحَى مَتَشَابَهُو الْأَلْوَانِ  
لَوْ يَسْمَعُونَ بِأَكْلَةٍ أَوْ شَرِبَةٍ بَعْمَانُ أَصْبَحَ جَمْعُهُمْ بَعْمَانُ  
قال: فجعل الشيخ يشتمه ونحن نضحك» (4).

على أن غرام الوليد بالمال كان خيراً وبركة على شعره، إذ فتح له أبواباً من القول ضاعفت إنتاجه، فقد كان لا يرى عند خليفة أو رئيس سيفاً أو فرساً أو خاقاً أو قلماً إلا وصفه وصفاً بارعاً ثم استهداه منه، فإذا تم له ما أراد اخذه فباعه، وأضاف ثمنه إلى خزينته، والواقع أن هذا استجداء غير مشرف، لأن الهدية لا تباع إلا إذا اضطر إلى البيع فقير ضاقت منافذ الرزق عليه، ورأى في ثمنها ما يمسك رمقه؛ وهذا غير البحري صاحب العقار والضياع.

وقد تشأ البحتري في عصرٍ تفاخر فيه المترفون باقتناء الجواري والغلمان، باذلين في ذلك أنفس ما يملكون من ذخـر وعـتاد، فكان الوليد لا يفتأ يستهدي من يروقه من المرد الحسان في أسلوب جميل يجعل سامعه يُمنح الهدية في سرعة واغتباط، وهل تجد أرق من قوله في استهداء غلام يدعى ميخائيل:

لإن تُهد ميخائيل تَبعث بِتُحفَةٍ      تَقضِي لها العُشَى وبِغُفْرِ الوُذُرِ  
غُـرُـرُ تَراءى العـيـون كَأَنَّمَا      أَعْـاءَ لها في عَقَب داجية فُجـرُ  
ولو يُجَلِّس في بَـضْع عِـشـرة لـيـلَةٍ      مِن الشـهـر ما شَكَ أَمـرُ أَنـه البـدرِ  
إذا انصرفتُ يَوماً بِعَـطـفـيـهِ لَـقِـتُ      أو اعترضتُ من لَحْظَةٍ نَظـرة شـرِ  
رَأَيْتُ هوى قَـلـب بَـطـيـنُـا نَـزـوعـه      وَحَاجَةُ نَفْس لـيـس عـن مِثـلِها صـبرِ  
تَـجـاوُزُ لَنا فـيـهِ فـإنـك وَاجِد      بـه ثَمناً بِغـلـيـهِ في مَدحـك الشـعـرِ  
وَأَـلـطَفُ مِنـه في القـِـزَـاد مِـسْـحَـة      ثَـناء تَـبْـقـيـهِ القـصـائِد أو شـكـرِ

وإذا كان البحتري قد هام بميخائيل لأنه وضيء الوجه حسن الصورة، فليت شعري بم نعلل هيامه بنسيم؟ وقد كان رُومياً دميم الصورة كره الراححة! لأنه وحد هذه الصفات تجعل صاحبه بقرط فيه بسهولة، فكان يستهدي ويبيعه. ثم يستهديه ويبيعه، فهو إذاً شرك "محكم" بصيد به النقود، وملهم يقدر شاعريته، فيصفه بما ليس فيه، ويُبالغ في التشويق إلى لقائه مبالغة تستهوي الأفتدة كأن يقول:

دَعَا عَـبـرَتي تَـجـرِي عَلى الجـور والقـصد      أَطـنَ نَـسـيماً قـارِف الهـجر من بـعـدي  
خَلاً نـاظرِي من طَـيْـفـهِ بـعد شـخـص      فـبـاعـجـباً لـلـدَهر فـقـداً عَلى فـقدِ  
خَـلـيـلي هـل مِن نَظـرة تـوصـلـاتِـها      إـلى وَجَـنـاتٍ يَـنـتـسـبـنُ إـلى الـوردِ  
وَقـدْ يَـكـادُ القـلـب يَـنـقـدُ دَونـه      إـلا اهـتَـزَّ في قـرب من العـيـن أو بـعدِ

فلو تكن الشكوى تحبُرك البكا حقيقة ما عندي وإن حلّ ما عندي  
غصبتُك ممزوجاً بنفسي ولا أرى لهم زاجراً يُنهى ولا حاكماً يعدي  
أها الفضل في تسع وتسعين نعمة غنى لك عن ظنّهم بساحتنا فرد

ومهما يكن من شيء فلقد مات نسيم في ميعة صباه، وارتاح  
الناس منه ومن المشوق!

على أن البحري كان يغيّر في سبيل المال مذهبه واعتقاده فهو  
لا يثبت على قول واحد، فإذا مدح معتزلياً كان معه، أو سنياً جازاه في  
رأيه، قال إبراهيم بن عبدالله الكبيجي:

قلت للبحري وبحك! إلك في قصيدتك "أفانق صبّ من هوى  
فأفبقا قلت ما قلت، فهل صرت معتزلياً قدراً؟ فقال: كان هذا ديني  
في أيام الواصل ثم بزعتُ عنه في أيام المتوكل، فقلت له: هذا دين سوء  
يدور مع الدول<sup>(5)</sup>

وإذا فالوليد لا يهتم بغير المال، مهما غير رأيه واستجدى  
أصحابه، وعنف أضيافه، وقتر على نفسه وأهله كما تقدم في صدر هذا  
المقال، وذلك كثير!!

بقي أن نتحدث عن علاقة الوليد بزملائه الشعراء، وهي في  
جملتها غير مرضية، فقد نشأ في عهد نبغ فيه المعلمون من أبطال  
الشعر وقادته، فكانوا يتراكمون في ميدان فسيح، فمن حاز قصب  
السبق كانت له الشهرة المستفيضة، والصيت الذائع، وهذا تنافس شاق  
ترك في نفس الوليد أثره الواضح، فأبو تمام مثلاً كان لا يستحق منه  
غير المدح الجزيل، فقد أخذ بيديه في بادئ أمره، وقرّظه للعامة والخاصة

وواصل تعريفه بالناس ولولاه ما أكل الخبز، - كما يعترف بذلك البحتري - ولكنه لم يرع له هذا الجميل، فهاجمه بعد موته، وقال لولده أبي الغوث «إنه ما مات حتى أصفى من الشعر، وقد سألت ابن الأعرابي عنه فقال: إن كان شعره شعراً فجميع ما قالته العرب باطل» بعد أن كان يقول في حياته:

«إن نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تتخفّض عند سمائه».

ونود هنا أن نلفت الأنظار إلى قصة روتها كتب الأدب عند مبدأ تعرفه بأبي تمام، وخلاصتها أن البحتري قد مدح أبا سعيد محمد بن يوسف بقصيدة:

أَفَاقَ صَبٍّ مِنْ هَرَى فَاغْبِقَا؟ أَمْ خَانَ عَهْدًا أَمْ أَطَاعَ شَفِيقَا

وكان أبو تمام حاضراً فنسبها إلى نفسه، وصدق جميع من في المجلس، فجعل البحتري يقسم بالله أنها له، إلى أن استحيا أبو تمام، فقال: الشعر لك يا بني ولكنني ظننت أنك نهاوت موضعي فأقدمت على الإنشاد بحصرتي تريد بذلك مضاهاتي.

ونحن نقول إنها قصة مكذوبة لجلّ أبا تمام أن يصدر عنه ما ذكر بها، سواء رواها البحتري أم سواء، لأن حبيباً كان ذا مذهب مشهور في القول حتى إنك لتعرف قصيدته من أول بيت تسمعه، فلو أنه ادعى ذلك ما صدقه أحد في دعواه، لخلوها من بيت واحد تشم منه رائحته ولا سيما وجميع من في المجلس يعرفون جيداً من هو أبو تمام! وإلى أي حد ينزع.

أما ابن الرومي فقد جرّ على البحتري من البلاء ما أقلق باله وأزعج خاطره، ذلك لأنه كان مولعاً بهجاء من يعرف ومن لا يعرف من الناس، فخاف الوليد على نفسه منه، وطلب من سعيد بن الحسن الناجم أن يجمع بينهما في مجلس، وما أن تم حتى نشأت بينهما صداقة

وليدة، ولكن البحترى عاد فهجّن شعر صاحبه على ملأ من الناس، وما أن شاع ذلك حتى انفجر ابن الرومي كالبركان الهائج يقذف الحمم على رأس الوليد، فهجاه مرات عديدة، ولم ينس أن يتعرض إلى شعره فيبين رأيه فيه بوضوح حين يقول:

قُبْحاً لأشياء يأتي البحترى بها من شعره الغث بعد الكد والتعب  
عبد يغير على الموتى فيتسلبهم حرّ الكلام بجيش غير ذي لجب  
وقد هجي بخلطٍ فالنحاس له وللأوائل ما فيه من ذهب  
يعيب شعري وما زالت بصيرته عمياء عن كل نور ساطع للهب  
الخطأ أعمى ولولا ذلك لم نره للبحترى بلا عقل ولا أدب  
إلى آخر ما قال.

وقد ارتاع البحترى لهجاء ابن الرومي، لأنه يعرف جيداً أنه شاعر مسموع القول، وأنه لا يستطيع أن يباريه في الهجاء إذ رد عليه، فعمل على أن سترضيّه، وبعث له بهدية مالية، وقال إنها للود لا للخوف من الهجاء، وكذب في ذلك، لأن البحترى لم يُهاد أحداً شاعراً كان أو غير شاعر، ولكنه وجد نفسه أمام بركان بدأت نيرانه تشتعل، وسيقول الناس لم لم ترد عليه، فيضطر إلى قول سيعقبه الرد الأوجع. لاسيما وابن الرومي يعرف من أخلاق البحترى ما يمده بالوقود الملتهب، فما أن يبدأ القول حتى يتفجر الهجاء إلى مائة بيت أو أكثر، وحتى يتناقله الناس، لذلك طوى البحترى صدره على غيظ كظيم، ووازن بين موقفين، فرأى السكوت أسلم.

ولا كذلك كان شأنه مع علي بن الجهم، إذ هجاه بدون ذنب جناه، وقد ورد على المتوكل من البادية، فأعجب بخشونته وسط له جناح عطفه، وما زال به حتى دمث طبعه، ورقّت معانيه فأتى في شعره بما

يطيب و يروق، ولكن البحثري لم يُطَقْ أن يرى شاعراً يستهجن الخليفة شعره، فتصدى لهجانه بما يدل على تسفُّل منحط، إذ رماه بانحدار خلقي بالغ في وصفه، حيث توجه بكلام جارح إلى ما تحت ثيابه، وكان الأولى ألا يزل هذه الزلة النكراء، ولو فعلها مع ابن الرومي ما بقي ليلة واحدة في بغداد، لأن الهجاء الأكبر سيدفع به إلى أوحى مستنقع، ولكن ابن الجهم لم يألف أن يهجو، ولم يكن هذا الغرض مما يروقه، فتصاغر واستكان!

وسيفاجأ القارئ بغريبة من غرائب البحثري تعجب لها كيف صدرت عنه، ذلك أنه قضى شطراً من حياته يتغزل في علوة الحلبية، وقد قال فيها من رقيق الشعر ما دار على الألسنة في إعجاب وتقدير كمثل قوله:

أيا قمر التمام أعنتَ ظمأً **عليّ** تطاول الليل التمام  
أمّا وفطور طرفك حين أبقى **تقلب** فتصوراً في عظامي  
لقد غادرت بي كلفسا أعنى به وشغلتنى عما أماري  
وقوله:

ألاُم على هواك وليس عدلاً إذا أحببتُ مثلك أن ألاما  
تئات دار علوة بعد قرب فهل ركبٌ يلبسها السلاما  
وجدد طيفها عتبا علينا فما يعتادنا إلا لماما

ولكنه بعد ذلك هجاءا بفحش لا يقال إلا في متهتكة هلوك! أفيعقل أن تصير الحبيبة العزيزة إلى هذا المصير، قد تكون فارقت، وجفت لقاء، فعليه إذا أن يعتصم بالسكوت، ولا يجعل من مكان ظهور حانة، لقد كان ذو الرمة البدوي الجاف أنبل منه وأكرم، فقد جفته مي، وصدت صدود العازقة، فشكا الصد متحرقاً، ثم اقتعلت شاعرة

مغرضة أبياتاً في هجاء مي نسبت إليه، فما جاءه النبأ، حتى صرخ، وأخذ يذيع أنه بريء بريء، ورأى في نسبة الهجاء إليه سبّة نكراء؛ فما بال البحترى لا يرمى عهداً لمن ملكته قلبه، وقوله بها ردحاً من الزمان؛ وإذا لم يصن زمام معشوقته فلن يصون زمام أحد.

وإذا كان أمر البحترى مع علوة الحبيبة الأثيرة عجباً، فإذا أمره مع القائد الباسل أبي القاسم بن حميد الطوسي أعجب وأغرب، فالقائد محمود البحترى نال عطاء الجزيل حتى أغرقه، وقد امتحن بفقد كرمته، وأعز الناس على نفسه، وجاء المعزّون يلتمسون سلوته فيما يُبدون من تأسف ضارع، وكان البحترى حريصاً على أن، يبلغ الخطوة من نفس صاحبه، ولكنه أصيب بنوع من عسى الإحساس لا أدري كيف وقع فيها لقد عرف أن التي ماتت لم تكن تستطيع أن تشهد مشاهد الحرب، وأن تؤذي ضريبة الفتوة كما يقوم بها والدها المتنّاع، وإذا فليشن الحرب الهجائية عليها، وعلى النساء جميعاً، ويسبغ خطوات التاريخ ليرصد من أحداثه ما يدل على امتهان المرأة، فهي التي حاف العار منها الجاهليون فسارعوا إلى وأدها، وهي التي أخجلت المهلهل حين اضطر إلى زواجها بمن لا يصل إلى مقامه، ويعقوب قد حزن على يوسف ولو فقد أنثى لما جزع عليها، وشعيب قد استأجر موسى لأن ابنتيه لا تنفعانه في شيء، يقول البحترى:

ولعمري ما العجزُ عندي إلا أن تهبت الرجال تهكي النساء  
أهتلي من لا ينازل بالسيف مُشبحاً ولا يهز اللواء  
والفتى من يرى القبود لما طاف به من بناته أكفاء  
قد ولدن من الأعداء قداماً و ركن التلاد الأفاهي البعفاء  
لم يند كثرهن قيس تميم عيلة بل حمية وإباء  
وتغشى مهلهل الذل فيهن وقد أعطي الأديم حباء



وعلى غيرهنّ أحزّن يعقوبُ      بٌ وقد جاءهُ بنوه عشاء  
وشُعيبٌ من أجلهن رأى الوجد      ة ضَعُفًا فاستأجر الأتھباء  
واستندل الشيطان آدم في      الجنة لما أغرى به حواء

فماذا يقول القارئ في هذه التعزية النكراء، إن الشاعر المريض الذوق قد هجا كل امرأة في الحياة، هجا ابنة الفقيد وهجا أمه وأخواته وذوات قرياءه! وكأنني بنظرات الاستنكار قد أحاطت به من كل سامع، ولقد يُعذر القائد لو طرده من مجلسه مدحوراً، ولكنه اعتصم بالمروءة فأغضى.

هذه قراءة سريعة في ديوان البحتري، أؤكد بعدها أن العصر المتقلب كان بعض أسباب هذا التلوّن. ولكنني أؤكد مع ذلك أن شعراء كثيرين لم يندفعوا إلى هجاء من سبقوا إليه بالمذائح، وعصمتهم أخلاقهم أن ينحدروا إلى هذا الدرك. أما البحتري فلم يكن من هؤلاء، بل كان وصولياً هتافاً يسلك إلى المال كل سبيل. ومن هنا كثرت زلاته الخلقية، وهي عشرات لا تُقال!

## الهوامش

- (1) وفيات الأعيان لابن خلكان.
- (2) الموشح للمرزياني ص 366 ط محب الدين بن الخطيب.
- (3) الأغاني ج 7.
- (4) مقدمة الديوان - ط هندي.
- (5) الموشح ص 341.



ARCHIVE

أهم نظريات الجدل  
في النقاد الغربية



حسن المودن

**1 -** أصدر فريق البحث في البلاغة والحجاج بكلية آداب منوبة بتونس سنة 1998 مؤلفاً تحت عنوان: «أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم»<sup>(\*)</sup>. تحت إشراف الأستاذ حمادي صمود.

وهو مؤلف يتألف من مقدمة للأستاذ عبدالقادر المهيري ومن ستة بحوث طويلة ومعقدة لفريق من الباحثين الجامعيين وعلى رأسهم الأستاذ حمادي صمود. وهي بحوث تعرض، وبعضها يناقش أيضاً، أهم نظريات الحجاج في التراث العربي من الإغريق إلى اليوم. وكما جاء في مقدمة الأستاذ المهيري، يمكن اعتبار هذا العرض في حد ذاته عملاً هاماً لما اقتضاه من إعادة قراءة متأنية لمصنفات أساسية تساعد على رسم الإطار الذي ينبغي أن يراعى في إعادة قراءة التراث البلاغي، ولما اقتضاه من عودة أحياناً إلى التراث الإغريقي والفلسفي عامة التي لا توجد هذه المصنفات بمعزل عنه.

**2 -** تنصدر هذه البحوث «مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح» للأستاذ حمادي صمود، القصد منها التأكيد على أهمية التدقيق الاصطلاحي لما له من دور كبير في تبين الفرق بين التراث الغربي والتراث العربي.

ينطلق الباحث من أن الحقل المعنوي لكلمة *Rhétorique* غير مطابق في الأعم، للحقل الذي تبنيه كلمة «بلاغة» في السنن

العربية، ولهذا أبقى التراجمة على المصطلح في لغته الأصلية فقالوا «ريطوريقا»، وسماها الفلاسفة الذين ترجموا أرسطو به «خطابة».

وينتهي إلى أن البلاغة العربية تختلف عن الخطابة الإغريقية والأرسطية بخاصة اختلافاً ظاهراً، فهي لم تنشأ نشأة فلسفية منطقية، ولم تكن تهتم بصورة الخطاب وشكله وما يتوفر فيه من طرق القول وأساليب التعبير. فالبلاغة العربية ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر، والشعر وقعه من إيقاعه وفضله من هيئة القول فيه. ومباحث الإعجاز اهتمت هي الأخرى بشكل القرآن، وهيأته، وتصاريف كلامه، ولم تنتبه إلى أن الإعجاز قد يأتي من الحجج والسياسة التي ينتهجها في ترتيبها، لتتضافر مع الشكل والهيئة لبلغ النص من سامعه قصده.

لقد كانت البلاغة العربية منذ نشأتها، منحصرة ضيقة مهمة من الخطاب بمظهره اللغوي وبمحسنات وطرق القول. أما الخطابة الأرسطية فقد كانت بلاغة عامة، مع الإشارة إلى أنها هي الأخرى ستعرف انحصاراً منذ وقت مبكر، وسيدوم هذا الانحصار زمناً طويلاً وفي القرن العشرين ستظهر تيارات اهتمت بالحجاج في مختلف اتجاهاته.

لا يخفى أن هذا التدقيق الاصطلاحي شديد الأهمية في البحث العلمي، خاصة إذا كان يروم إبراز الاختلافات والفروق بين مصطلحات تنتمي لسياقات تاريخية وسوسيوثقافية مختلفة.

لكن ما يثير في مقدمة الأستاذ صمود أنها تتجه إلى الإغلاء من شأن التراث الغربي، القديم منه والحديث، وتعتبر مصطلح الخطابة أو ريطوريقا أوسع وأهم من مصطلح بلاغة عند العرب القدامى، لأن الأول يشمل الحجاج ويستند إلى خلفية فلسفية منطقية، من دون أن يهمل الاهتمام بشكل الخطاب، في حين تأتي بلاغة العرب خالية من الحجاج، بلاغة شكلية تستند في أغلبها إلى الشعر والبديع.

وليست الغاية أن ندعي للعرب ما ليس لهم، وقد لا نختلف مع الباحث في دعواه، لكن يبدو أن المقارنة بين هذين المصطلحين لا تنصف التراث العربي، وهي تغري بالإقبال على التراث الغربي والبحث فيه أكثر مما تغري بالبحث في التراث العربي في هذا الموضوع. والأستاذ حمادي صمود من الباحثين العرب المعاصرين الذين وضعوا بحوثاً أكاديمية في التراث البلاغي العربي، وهذا مما يزيد من قوة دعواه ومن صدقية تدقيقه الاصطلاحي.

يمكن اعتبار دعوى هذه المقدمة ملاتمة، فالمؤلف عرض للتراث البلاغي الغربي لا العربي، ومن الطبيعي أن يبرز خصائص ومحاسن موضوعه، لكن ما يبقى مشيراً للنقاش، في هذه المقدمة، هو وضع التراث البلاغي العربي في مرتبة أدنى من تلك التي يحتلها التراث البلاغي الغربي.

ماذا لو حريبا الدعوى المناقصة، فنقول إن العرب لم يعرفوا الحجاج في معناه الإعرافي، ولكنهم دشّنوا مباحث في نوع آخر من الحجاج يستند إلى الشعر والبديع. ويبدو اليوم - مادام هذا المؤلف يشمل اليوم تبعاً لعنوانه - أن ما يمكن تسميته بالحجاج الشعري هو المبحث الذي يغري بالبحث، وخاصة عند الغربيين أنفسهم. وعادت أسئلة كان الظن أنها قُبرت مع السفسطائيين لتطرح من جديد: ماذا عن هذا الحجاج الشعري الذي يضع الشعري لا في مرتبة ثانوية كما هو الحال في الخطابة الأرسطية، بل يجعله هو المركز والمحور؟ ماذا عن هذا الحجاج الذي يعتمد على المقومات الصوتية الموسيقية والاستعارية التخيلية؟

ليست الغاية من هذه الأسئلة أن نقلل من شأن التراث البلاغي العربي، فلا يمكن للدرس البلاغي العربي المعاصر أن يكون من دون استيعاب وتمثل تراث الغير. ولا غایتنا التقليل من قيمة هذا المؤلف

الذي شاركت في تأليفه أسماء قدمت أعمالاً مهمة في التراث البلاغي العربي الإسلامي، وتضمنت بعض أبحاثه إشارات قوية تغري بالبحث في تراثنا البلاغي. ولكن يبدو حكم الأستاذ حمادي صمود على البلاغة العربية بأنها شكلانية على الأعم حكماً قاسياً، وخاصة عندما نستحضر بعض أقطاب البلاغة العربية من مثل الجاحظ والعسكري وعبدالقاهر الجرجاني والسكاكي والقرطاجني. ويمكن القول إن هذا الأخير يقدم في مؤلفه البلاغي المشهور مقارنة أكثر اعتدالاً من التراث الإغريقي والتراث العربي، ويسجل القيمة التي كانت للشعر في الحجاج والإقناع عند العرب.

وليست الغاية أن نعلي من شأن الحجاج الشعري العربي على حساب الحجاج الخطابي الأرسطي، بل نريد أن نقول إننا بحاجة ماسة إلى مؤلف يحاول أن يحيط بمفهوم الحجاج عند الغربيين، لكننا أيضاً بحاجة إلى بحث يساعدنا على أن نفهم هذه العلاقة التي كانت بين الشعر والحجاج عند البلاغيين العرب القدماء.

**3 - بعد مقدمة الأستاذ صمود، يأتي البحث الأول للأستاذ هشام الريني تحت عنوان «الحجاج عند أرسطو»، وهو بحث طويل يعتبره صاحبه جزءاً من بحث في نظرية الحجاج عند أرسطو.**

يوضح الباحث في البداية أن دراسة الحجاج عند الإغريق قد تنزكت في إطار ما كان بين الفلاسفة والسفسطائيين من صراع حول صناعة القول ومبادئه ووظائفه. وهو صراع بدأه أفلاطون وتبعه فيه أرسطو وواصله ديكاوت في العصور الحديثة.

وضع أفلاطون مشروعاً في صناعة خطابة تروق للرموز، لأنها متعلقة بقيم الحق والخير التي تعتبر في تصوره قيماً أساسية لبناء الإنسان. فمشروعه ليس سفسطانياً، لأنه يجعل الحجاج صادراً عن

الحقيقة، لا عن المحتمل والظن والمشهورات، وقاصداً إلى الفضيلة لا إلى تحقيق المآرب بسلطة القول.

يناقش الأستاذ الرفي مشروع أفلاطون، فيتساءل: أليس في حرص أفلاطون على بناء خطابة تروق للرموز قتل لخطابة لا نقول إنها تروق للبشر بل نقول إن البشر يحتاجون إليها؟

أهمية أرسطو، في نظر الباحث، أنه وضع نظرية في الحجاج في أعطافها محاربة للسفسطائيين، ولكن فيها أيضاً خروج عن النظرية الأفلاطونية في الحجاج. فقد تنزكت دراسة الحجاج عند أرسطو في مشروع دراسة الاستدلال واستعراض قواعده المنتجة في أجناس الأقاويل الجامعة التي تستعمل في فضاءات حياة الإنسان المختلفة. وبذلك جاء التناول الأرسطي تناولاً منطقياً بالأساس، من دون أن يلغي الروافد النفسية الاجتماعية والأخلاقية والسياسية

لقد ناقش أرسطو أفلاطون والسفسطائيين وحاول أن يتجاوزهما معاً، فهو قد فتح باباً جديداً في البحث يتمثل في دراسة آليات المغالطة في الحجاج السفسطائي، ولكنه في الوقت نفسه يرفض موقف أفلاطون، ويعتبر الظن والمشهورات مما يضطر الفيلسوف إلى اعتماده في البحث الفكري. وعلى عكس أفلاطون، يفصل أرسطو بين الخطابة والجدل، ويقترح غطين حجاجيين: الحجاج الجدلي والحجاج الخطبي، بينهما وجه اتفاق ووجه اختلاف. وفي ربط الممارسة الخطبية بالقيم يلتقي أرسطو بأفلاطون، غير أن قيم أرسطو اجتماعية بالأساس وقيم أفلاطون فكرية بالأساس.

وما يميز مشروع أرسطو، في نظر الباحث، أنه لا يرفض السفسطة كل الرفض كما هو الحال عند أفلاطون، فعندما يهتم بالتصديقات غير الصناعية نجد الممارسة السفسطائية تنسرب إلى



قلعته التي حاول تحصينها من هذه الممارسة. ويرى الباحث أن الشراح من الفلاسفة العرب لو اهتموا بوضع هذه التصديقات غير الصناعية في الخطابة العربية ووجوه استغلالها من طرف خطبائنا لكان ذلك مما أسهم في جعل النص الأرسطي أكثر حضوراً في تراثنا.

وجملة القول إن بحث الأستاذ هشام الريفي هو، على حد تعبير الأستاذ المهيري، بحث طويل وطريف، يستعرض التراث الإغريقي برؤية نافذة ناقدة، ويناقش شروحات الشراح من فلاسفة العرب، ويقوم دراسات الدارسين الغربيين القدامى والمحدثين. فما يثير في هذا البحث قدرته على العرض والمقارنة والنقد وإبداء آراء وتأويلات شخصية في قضايا أساسية هي موضوع خلاف بين الدارسين.

**4 -** بعد بحث الأستاذ الريفي، يقدم الأستاذ عبدالله صولة عرضاً لكتاب ش. بيرلمان ول. أ. تيتيكا: «مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة». وهو مصنف حديث ظهر سنة 1958 «يعتمد الباحث على طبعة 1992)، لعب دوراً كبيراً في التحول الذي عرفته الدراسات البلاغية الغربية الحديثة، لأنه أعاد الاعتبار لقسم في البلاغة لقي الإهمال قروناً عديدة عند الغربيين، وليس هذا القسم إلا الحجاج. وفوق كل ذلك، عمل هذا المصنف على إعادة تحديد مفهوم الحجاج وتحديد أطره ومنطلقاته وتقنياته.

أهم غاية يرمي إليها هذا الكتاب، حسب الباحث، هي إخراج الحجاج من دائرة الخطابة والمجلد، فقد عمل صاحب المصنف، من ناحية أولى، على تخلص الحجاج من التهمة اللاصقة بأصل نسبه، أي الخطابة، وهي تهمة المغالطة والمناورة والتلاعب بالعواطف والعقول. وعمل، من ناحية ثانية، على تخلص الحجاج من صرامة الاستدلال الذي يجعل المخاطب في وضع ضرورة وخضوع واستلاب. فالحجاج

عندهما معقولة وحرية، وهو حوار من أجل حصول الوفاق بين الأطراف المتحاوره، وهو عكس العنف بكل مظاهره.

وجملة القول إن فضل هذا المصنف هو في تخليصه الحجاج من ريقه المنطق، مقرباً إياه من مجالات استخدام اللغة، وفضله أيضاً في منحه الخطابة بعداً عقلياً يحفظها من الالتباس بالسفسطة والمناورة والمغالطة. فالأمر يتعلق بمشروع «خطابة جديدة» تهدف إلى التأثير في الجماهير وتغيير أوضاعها الذهنية لكن على أسس معقولة ومقبولة.

ما يسجله الأستاذ عبدالله صولة على هذا المشروع أنه يمزج بين الخطابة والجدل الأرسطيين في سبيل بناء خطابة جديدة على مفاهيم هي، على تعبير الباحث، مكنن القوة والضعف في الوقت نفسه، والمقصود مفهوم الحقيقة والمعقول والمبرر في عملية الإقناع. ويضيف أن الأمر يتعلق بنظرية تركز على جانب الظفر بالحجة أو مصادر الأدلة أكثر مما تهتم بحمالية العرض اللعوي، أي الأسلوب.

وأهمية هذه الملاحظات التي سجلها الأستاذ صولة على هذا المشروع تزداد عندما نستحضر أطروحة الجامعة التي نشرها سنة 2001 تحت عنوان: «الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية» (منشورات كلية آداب منوبة). فهو قد استفاد من الدراسات الحجاجية الحديثة، لكنه استطاع من خلال دراسته التطبيقية للقرآن أن يتجاوز الثنائية الضدية التي تحكم البلاغة الغربية، أي الفصل بين بلاغة الحجاج وبلاغة الأسلوب. وبعبارة أخرى، استطاع أن يبين أن الحجاج والأسلوب مترابطان في القرآن، فالأسلوب حجاجي والحجاج يحمله الأسلوب.

5 - تحت عنوان: «نظرية الحجاج في اللغة»، يقدم الأستاذ شكري الميهخوت التبار التدولي المعاصر الذي أسسه أ. دكرو وج. له. أنسكومبر. وتعود أهمية هذا التيار، في نظر الباحث، إلى أنه من جهة

أولى يرفض التصور القائم على الفصل بين الدلالة - وموضوعها معنى الجملة - والتداولية - وموضوعها استعمال الجملة في المقام - . وأنه يسعى من جهة ثانية إلى سبر كل ما له صلة داخل أبنية اللغة بالاستعمال البلاغي المحتمل.

إن مجال البحث الذي دشنته هذا التيار هو الجزء التداولي المدمج في الدلالة، وبالتالي فموضوع البحث هو بيان الدلالة التداولية - لا الدلالة الخبرية الوصفية - المسجلة في أبنية اللغة، وتوضيح شروط استعمالها الممكن. فالتداولية المدمجة في الدلالة هي بحث في الجوانب التداولية المسجلة في بنية اللغة ودلالة الجملة بقصد استخراج الأشكال اللغوية ذات القيمة التداولية لضبط شروط استعمالها. فالموقف المبدئي هنا هو أن اللغة تحقق أعمالاً لغوية ولست وصفاً لحالة الأشياء، في الكون. وهذا يستلزم أن يكون معنى القول صورة عن عملية القول لا عن الكون.

وموقع الحجاج في هذا المشروع أنه يأتي مسجلاً في بنية اللغة ذاتها وليس مرتبطاً بالمحتوى الخبري للأقوال ولا بمعطيات بلاغية مقامية. فالخطاب هو وسيلة الحجاج ومنتهاه في الوقت نفسه.

لا شك في أن هذا المشروع، فهو قد دشّن مبحثاً جديداً يهتم بالحجاج داخل اللغة، وقد نجح الأستاذ المبحوث في عرض أهم مبادئه ومفاهيمه وغاياته، إلا أنه، على عكس المباحث السابقة، اكتفى بالعرض من دون النقد. والواقع أن ما قد يؤخذ على هذا المشروع، في نظرنا، أنه يدرس الحجاج داخل اللغة، أو الأصح أن نقول داخل اللسان، فأصحاب هذا التيار يتحدثون عن L'Argumentation dans la langue ومفهومهم للخطاب يستبعد المقام ومقومات أخرى للحجاج، ويبدو قريباً من التصور اللساني البنيوي، والبعد التداولي للخطاب يفهمه من داخل الخطاب لا من خارجه. وربما هذا ما دعا بعض

الدراسات الحجاجية الغربية إلى الاهتمام لا بالحجاج داخل اللسان بل بالحجاج داخل الخطاب L'Argumentation dans le discours.

وتعني دراسة الحجاج داخل الخطاب وصف وتفسير الطرائق والصيغ التي من خلالها يحاول الخطاب الشفوي أو المكتوب التأثير في الجمهور. فهي تدرس قوة الكلام داخل الوضعية التواصلية الملموسة التي يمارس فيها، وتفحص الطريقة التي يتفاعل بها المتكلم والمخاطب ويتبادلان بها التأثير من خلال المصادر اللفظية التي يشغلها.

**6 -** ينتقل بنا الأستاذ محمد علي القارصي إلى «الهلاغة والحجاج من خلال نظرية المسألة لميشال ميار». وأهمية هذا الأخير تعود، في نظر الباحث، إلى ما يبذله من جهد خصب في إعادة بناء الفلسفة، فهو يؤسس نظراً فلسفياً عميقاً حول نظرية المسألة، ويعود بالفلسفة إلى وظيفتها الأولى، أي المسألة التأسيسية

يلغي ميار كل المحذورات والنظريات اللغوية، لأنها لم تحب عن السؤال الجوهرى: ماذا يعني أن نتكلم؟ والسؤال في نظره هو إمكانية الوحيدة التي يسمح بها السؤال عن جوهر الكلام، أما بقية الأحداث الكلامية فهي فرع عن السؤال. ومن هذه النتيجة تتفرع نظريته حول المسألة وطبيعة السؤال والفرق بين السؤال والجواب وطبيعة الكلام الاستفهامية والحجاجية.

فالحجاج عند ميار يتصل بطبيعة الكلام ووظيفته التساؤلية، فهو محايت لاستعمال الكلام، لأن الكلام يتضمن بالقوة سؤالاً يستمد منه دلالاته. فالحجاج يشتغل باعتباره ضرورة تؤدي إلى نتيجة أو موقف نحمل الغير على اتخاذها إزاء مشكل مطروح في سياق يوفر للمتخاطبين مواد إخبارية ضرورية للقيام بعملية الاستنتاج المتصل بالزوج: سؤال/ جواب.

وينتهي الأستاذ القارصي في عرضه لهذه النظرية إلى أنها تندرج في إطار فلسفي شامل، إلا أن اهتمامها باللغة، وإن اندرج في إطار المسألة الفلسفية الشاملة، فإنه لا يفقد مع ذلك نجاعته. ففي هذه النظرية جهود تنظيرية في مجال البلاغة تتصل بنظرية المعنى المرتبطة بالسؤال أشد الارتباط، وفي دراستها للسؤال المنفتح على الأجوبة المتعددة تتضافر المقاصد التداولية والتأويلية والبلاغية، المحاجية منها بالأساس.

7 - ينتهي هذا المؤلف الجماعي يبحث للأستاذ محمد النوري تحت عنوان: «الأساليب المغالطية مدخلاً في نقد المحجاج»، يعرض من خلاله كتاب «نقد المحجاج» (الترجمة الفرنسية، 1922) لمؤلفه: John Woods, Souglas Walton، وهو كتاب يندرج في إطار إسهامات عملت على دراسة «البرالوجيسم» في الثقافة الأنجلوساكسونية منذ القرن التاسع عشر.

يتناول الأستاذ النوري بالدرس مصطلحين أساسيين في هذا المؤلف: مصطلح البرالوجيسم ومصطلح التقويم. فينتقل من تدقيق اصطلاحي، فيناقش الترجمة الفرنسية للمصطلح الإنجليزي Fallacy إلى Paralogisme. وتعني هذه العبارة الأخيرة في أصلها اللغوي: حجاجاً خاطئاً عن حسن النية، وتبدو كأنها مقابل لعبارة Sophisme التي تعني اختلال الحججة مع سوء النية. وهنا يتساءل الأستاذ النوري: هل يمثل القصد حسناً كان أو سيئاً في تحديد مفهوم البرالوجيسم؟

يتحدث صاحباً «نقد المحجاج» عن تصورين مازالا ماثلين في صلب مفهوم Fallacy أو مفهوم Paralogisme. التصور الأول يحدد هذا المفهوم في علاقة بالخطأ المنطقي. أما الثاني فهو يربطه بقلة توفيق جدلي. والسؤال الذي يطرحه الأستاذ النوري هو: هل يتعلق الأمر فعلاً

بمجرد حركة غير موفقة في لعبة جدلية دون إرادة من المتكلم، أي دون سعي منه إلى المغالطة؟

إذا كان صاحباً «نقد الحجاج» يجزمان بأن فكرة المغالطة لا تمثل سمة أساسية في تحديد البرالوجيسم عند أرسطو، وأن عنصر المغالطة من استحداث الشراح، فإن الأستاذ النويري يصر على أن عنصر المغالطة مائل في تصور أرسطو، ويقدم أدلة على ذلك. ويعمد الأستاذ النويري إلى الدراسات المعاصرة ليحدد هذه المفارقة بين الظاهر الموهوم بالإيجاب والباطن القائم على الخطأ، ويستحضر نصوصاً عربية بلاغية وفلسفية قديمة تقف عند إشكالية العلاقة بين بنية الحجّة المختلة منطقياً مع أن مظهرها يبدو سليماً، ويعتبر المصطلحات التي وضعها العرب القدامى (الحيلة، المغالطة، القياس، المغالطي) في معنى مواز لمفهوم البرالوجيسم. ولكل هذه الأسباب يوزر الأستاذ النويري لفظ «مغالطة» ترجمة للبرالوجيسم.

وإذا كان مصطلح البرالوجيسم أساسى في هذا العمل، فإن هناك مصطلح التقويم الذي يمكن اعتباره هو الآخر أساسياً، بل يمكن القول إننا أمام نظرية في البرالوجيسم تسعى إلى توفير الأدوات الناجعة والمهامة المؤسسة لاستراتيجيات تقويم الحجج الأصلية. وقد قدم الباحث نماذج من الأساليب المغالطية التي درسها صاحباً «نقد الحجاج»، وهي أشكال في المغالطة قديمة قدم أرسطو وحديثة حديثه، مشيراً إلى أن الأساليب المغالطية في تراثنا العربي الإسلامي أكثر إغراء في هذا السياق.

8 - نختم عرضنا لهذا العمل بالقول إن قيمته، كما سجل ذلك الأستاذ المهيري، في كونه ثمرة عمل جماعي لباحثين جامعيين معاصرين، آمنوا بأن تشعب المعرفة وتنوعها وتعمقها يستلزم تضافر الجهود وتعاونها.

والحاجة مازال قائمة إلى عمل علمي جماعي، بشكل خاص، المحجاج في التراث العربي الإسلامي، الأدبي والبلاغي والفلسفي بالأخص. فإذا كان المحجاج عند الغربيين مرتبط، على الأعم، بالخطابة، فإنه عند العرب يرتبط بالشعر. والمحجاج الشعري كما يمارسه الخطاب العربي القديم، أو كما تلامسه بعض المصنفات البلاغية والفلسفية العربية القديمة، مبحث يفتح أبواباً أكثر إغراء بالبحث، وهو ما تؤكد دراسة الأستاذ عبدالله صولة للمحجاج في القرآن.

ويبقى أيضاً أن ننفتح على اللغات الأخرى، فهذا العمل لا يحتوي إلا على دراسة أنجلوساكسونية واحدة، وهي الأخرى مقروءة باللغة الفرنسية، هذه اللغة التي كان لها الحظ الأوفر في عرض التراث المحجاجة الغربي في هذا العمل، ويبدو على الأعم أن من عوائق البحث العلمي في المغرب العربي أنه لا يقرأ الغرب إلا باللغة الفرنسية.

\*\*\*

# نظرية الاقتران الشعري



عبدالرحيم وهابي



يذهب الكثير من المحققين والنقاد<sup>(1)</sup> إلى أن الترجمات العربية، التي قام بها الفلاسفة لكتاب فن الشعر لأرسطو، قد شوهت المفاهيم الأرسطية، ونحلت المعلم الأول ما لم يقصده من بعيد أو قريب، وقد أوضحنا في دراسة مفصلة<sup>(2)</sup> التوجهات الوضعية التطابقية التي تحكمت في آراء هؤلاء الدارسين، والتي تتناسى ما ألحت عليه نظريات التلقي، من أن كل قراءة هي عملية ترشح بالمناخ الثقافي والأدبي الذي تنطلق منه. وكذا ما ألحت عليه نظريات الترجمة من أن كل ترجمة تعتبر خيانة للنص المقروء. وفي هذا السياق يمكن القول بأن الفلاسفة قد حولوا كتاب فن الشعر من نزعته الدرامية إلى الطبيعة الغنائية ليتلاءم مع خاصية الشعر العربي.

ويعتبر مفهوم التغيير من أهم المصطلحات التي راهن عليها الفلاسفة في هذا التحويل. ويتبعنا لسياقات الكلام عن التغيير عند الفلاسفة نجد أن المقصود به هو كل استعمال شعري للغة يبعدها عن لغة التواصل الشائعة، وهذا يعينه هو الانزياح الذي توضحه النظريات الشعرية الحديثة. وعلى حين يعتبر أرسطو التغيير نوعاً من أنواع الأسماء بحيث: «يكون الاسم مُعَيَّراً إذا احتفظ بجزء منه وغير جزء آخر»<sup>(3)</sup>، فإن الفلاسفة قد سعوا إلى جعله يدل على كل هذه الأنواع ماعدا المستولية منها، وذلك ما يستفاد من قول ابن رشد في الخطابة: «وأعني ههنا بالتغيير استعمال أضعاف الأسماء والكلم السبعة:

(يقصد: الغريبة، واللغات، والمغيرة، والمزينة، والمركبة، والمغلطة، والموضوعة) ماعدا المستولية، فإن في كل واحد منها، ماعدا هذا الصنف، تغييراً ما<sup>(4)</sup>. وانطلاقاً من النص السابق يمكن القول بأن معيار الانزياح هو الاستيلاء، والذي يعني الاستعمال الشائع للغة، ومن هنا يمكن القول: إن المعيار هو لغة التواصل اليومية<sup>(5)</sup>، وهذا ما يوضحه ابن رشد قائلاً: «فإن القول المؤلف من الألفاظ المستولية ليس يفيد معنى زائداً علي ما كان عند السامع، وإنما يفيد ذلك إذا كان مغيراً بالتخييل الذي تعطيه الألفاظ المغيرة»<sup>(6)</sup>.

«والتغيير هو أن لا يستعمل (القول) كما يوجه المعنى فقط، بل أن يستعيره، ويبدل، ويشبه، وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما علي المعنى، فإنه إن لم يبدل على شيء، لم يكن مغنياً غناءً. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق، حتى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل»<sup>(7)</sup>.

لقد أحس الفلاسفة أنهم بالحاجتهم على البعد الانزياحي في الشعر يقومون بخرق معايير النقد العربي فضلاً عن خرق معايير لغة التواصل، تلك المعايير النقدية التي دأب أقطابها على ترسيخ مبدأ التناسب والاعتدال في القول الشعري. وهذا هو السبب في ذلك التعارض الذي يقيمه الفلاسفة بين التصديق الخطابي، والتخييل الشعري، فهو في عمقه تعارض بين نظريتهم الانزياحية، ونظرية الاعتدال النقدية عند العرب. فقد لاحظ الفلاسفة أن النقاد العرب نحو بالشعر منحى خطابياً حين ألحوا فيه على مبدأ الاعتدال الذي لا يناسب روح الشعر القائم على الانزياح ومن هنا صح ما ذهب إليه أستاذنا العمري حين قال:

«حين غعن النظر في الاقتراحات البلاغية الكبرى المتضاربة في تاريخ البلاغة العربية سنلاحظ أن كتاب فن الخطابة قد دعم... مفهوماً

كبيراً كان يناسب البلاغة العربية الكلاسيكية المحافظة هو مفهوم الاعتدال والمناسبة المحققين للوضوح والمتعة الناتجة عن حد أدنى من الإغراب»<sup>(8)</sup>.

وبما أن الفلاسفة كانوا يصدد طور التأسيس لنظرية الانزياح كان لابد من استحضار النظرية الموازية: (نظرية الاعتدال)، من أجل إبراز توجهها الخطابى، وقد اتخذ هذا الحوار النقدي، كما أسلفنا، شكل تقابل بين الشعر والخطابة، علماً أن الخطابة ليست معياراً للانزياح، وإنما درجة وسطى بين المعيار والانزياح عن المعيار، أو بين لغة التواصل ولغة الشعر.

ويكشف الفارابى عن هذا الحوار النقدي الضمني قائلاً:

«والخطابة قد تستعمل أشياء من المحاكاة يسيراً، وهو ما كان قريباً جداً واصحاً مشهوراً عند الجميع. وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله غير أنه لا يوثق به، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس حطبة بليغة. وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر.

وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقتنة يضعون الأقاويل المقتنة، ويزينونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً. وإنما هو قول خطبي، عدل به عن منهاج الشعر إلى منهاج الخطابة»<sup>(9)</sup>.

ويسمى ابن سينا بدوره إلى رفع صفة الاعتدال والتناسب عن الشعر وتأكيد خاصيته الانزياحية قائلاً: «الأصل الأول في الخطابة أن تكون الخطابة التي منها تتركب الخطابة ألقاظاً أصلية مناسبة، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأهازير، وكذلك اللغات

الغريبة، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب، وهي ألفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها، وإنما الشعراء ومن يجري مجراهم الذين يختلفون في تركيبها، مثل قولهم: فلان يتكشحم... فإن هذه مما ينفر عنها في الخطابة، لأنها أخرى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق»<sup>(10)</sup>.

ويقول: «وأما الاستعارات التي لم تدع ولم تتعارف، فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري»<sup>(11)</sup>.

ويؤكد ابن رشد هذا الفارق بين الغرابة الشعرية والتناسب الخطابي قائلاً: «والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل وبالأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينيه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة. والصناعة الشعرية تستعمل من ذلك ما هو أكثر تخيلاً. وأما صناعة الخطابة فإنما تستعمل من ذلك ما هو أقل ويعقد ما يليق»<sup>(12)</sup>.

هكذا تبقى الغرابة والعدول عن الاستعمال اللغوي الشائع سمة خاصة بالقول الشعري، ويمكن رصد مظهرات الغرابة الشعرية أو الانزياح عند الفلاسفة في مظهرين اثنين: **مظهر صوتي**، و**مظهر دلالي**:

1 - يتجلى الانزياح على المستوى الصوتي في رصد الفلاسفة لمختلف أشكال التوازن الصوتي كما نظرت لها البلاغة العربية، وكما عالجها أرسطو في كتاب الخطابة، ولعل هذا الإلحاح على الخاصية الانزياحية للموازنات هو الذي يفسر لنا تلك الإضافة التي صدر بها ابن سينا تلخيصه لفن الشعر، حيث تناول بالتحليل مختلف أشكال التوازن كالتجنيس والسجع والطباق... إلخ، والتي يقترن أستاذاً العمري إمكانية إدماج جزء منها ضمن مصطلح الترصيع بأنواعه الثلاثة (ترصيع التصريف، وترصيع التقطيع، وترصيع

التسجيع<sup>(13)</sup>؛ في حين يندرج ما بقي منها ضمن فضاء التوازن الصوتي<sup>(14)</sup>.

هكذا يسعى ابن سينا إلى إبراز جوانب هذا الانزياح الصوتي فيرى بأن الغرابة الشعرية والتعجب يمكن أن يكون: «صادراً عن حيلة في اللفظ أو المعنى؛ إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع، ومشكلة الوزن، والترصيع، والقلب وأشياء قبلت في الخطابة...»<sup>(15)</sup>.

ثم يبسط الحديث حول أشكال هذا التوازن ويحصي من صيغه: «تشابه أواخر المقاطع وأوائلها، والنظام المسمى المرصع كقوله:

فلا حسبت من بعد فقدانه الظبي ولا كلمت من بعد هجرانه المرسى»<sup>(16)</sup>

ويستمر ابن سينا في عرض أشكال التوازن بطريقة مسهبة نكتفي لتوضيحها بهذا النص

«وأما الصيغيات التي بحسب القسم الثاني فالتى بالمشاكلة التامة: فهي أن يتكرر في البيت أفعال متفقة التصريف متخالفة الجوهر، أو متفقة الجوهر متخالفة التصريف. والتي بالمشاكلة الناقصة فإن تكون متقاربة الجوهر، أو متقاربة الجوهر والتصريف:

ومثال الأول: العين والغين، ومثال الثاني: الشمل والشمال، ومثال الثالث والرابع الفارة والهارف، أو العظيم والعليم، والصباح والسابع، أو السهاد والسها... إلخ»<sup>(17)</sup>.

يمتد هذا الإحصاء للمفاهيم التجنيسية والترصيعية إلى تلخيص ابن رشد لفن الشعر، وعلى حين اعتبر ابن سينا هذه المفاهيم مقدمة للتخليص وأثبتها قبل الدخول في نقل كلام أرسطو، فإن ابن رشد سيتجاوزها ليدمج الحديث عن الموازنات في خضم تلخيصه لفصول فن

الشعر، وكأنه قد لاحظ أن إضافة مبحث الموازنات ضرورة يملها الخوض لمفاهيم الشعر العربي الذي يلعب فيه الانزياح الصوتي أو التغيير الصوتي دوراً هاماً. ومن هنا يطالعنا ابن رشد في تلخيصه للفصول الخاصة بالقول الشعري بتحليل مسهب لأشكال الموازنات الصوتية لا نجد له مقابلاً في كتاب الشعر لأرسطو يقول:

«وأما موافقة الألفاظ بعضها لبعض في المقدار، ومعادلة المعاني بعضها لبعض وموازنتها، فأمر يجب أن يكون عاماً ومشتركاً لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري... وموافقة الألفاظ التي ذكر في المقدار هي مقارنة بعضها لبعض في عدد الحروف. وإن وافقت مع هذا في كل اللفظ، أو في بعض اللفظ، فهو الذي يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا. والموافقة أنحاء، وذلك أنه لا تخلو الموافقة أن تكون في كل اللفظ وكل المعنى، وهذا مثل قول الشاعر:

لا أرى الموت يسبق الموت شيء.

ومثل قوله:

«طويل النجاد، طويل العماد»

أو يكون بعض اللفظ، وبعض المعنى، أن يكون في بعض اللفظ وكل المعنى، أو يكون في كل اللفظ وبعض المعنى، أو يكون في كل اللفظ فقط، أو يكون في بعض اللفظ فقط أو يكون في كل المعنى فقط، أو يكون في بعض المعنى فقط...» (18).

يستمر ابن رشد في عرض أمثلة لكل أنواع التقابل والتوازن الصوتي بطريقة مسهبة، لا يتسع المقام هنا لذكرها، مستفيداً في هذا الصدد من التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وهو ما يبرهن على ما أشرنا إليه، أكثر من مرة، من أن ابن رشد كان يقرأ كتاب فن الشعر في ضوء مفاهيم نقدية عربية. ونورد على سبيل المثال لا الحصر

مناقشته للظاهرة التضمينية التي وقف عندها كثير من النقاد في بيتين للمتنبي وآخرين لامرئ القيس، وهي ظاهرة تندرج ضمن ما يصطلح عليه أستاذنا محمد العمري بالتفاعل الصوتي والدلالي، أو التفاعل بين التفاعل الدلالي والتقطيع النظمي<sup>(19)</sup>.

يقول ابن رشد: «قال بعضهم في قول امرئ القيس:

كأنني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال  
ولم أسبب الزق الروي ولم أقل خيلي: كرى كرة بعد إجمال<sup>(20)</sup>

إنه غير مناسب، وإن التناسب فيه هو عكس ما فعل، أعني أن يكون صدر البيت الأول صدر الثاني، وصدر الثاني صدر الأول. ومثل هذا قيل في قول أبي الطيب:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم  
قربك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم<sup>(21)</sup>

إن التناسب فيه أن يكون صدر البيت الأول للشاني، وصدر الثاني للأول، وما قاله أبو الطيب له وجه من التناسب، وكذلك ما قاله امرؤ القيس<sup>(22)</sup>.

يستحضر ابن رشد هنا الرواية التي تداولها الشراح حول هذين البيتين اللذين علق عليهما سيف الدولة حينما أشدهما المتنبي بحضرته، قال: «وجه الكلام في البيتين على ما قاله العلماء بالشعر أن يكون عجز الأول مع الثاني، وعجز الثاني مع الأول ليستقيم الكلام فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر، ويكون سبأ الخمر مع تبطن الكاعب».

وقد رد المتنبي على هذا التعليق بكلام يبرز وجه تناسب أسطر

البيتين وهو الكلام الذي ساقه البرقوقي في شرحه للبيتين والذي يتبناه ابن رشد هنا حين يثبت أن ما قاله أبو الطيب له وجه من التناسب<sup>(23)</sup>.

لا شك أن مناقشة ابن رشد لهذه الظاهرة التضمينية في شعر المتنبي تعكس وعيه العميق بتفاعل الصوت والدلالة في خلق جمالية القصيدة، وتدل على أنه يتناول عنصر القول عند أرسطو انطلاقاً من قراءاته المتنوعة في كتب النقد والبلاغة التي راكمها النقاد والبلاغيون العرب.

ولا شك أيضاً أن هذه الجرأة التي أبداهها ابن رشد في إدماجه لمبحث الموازنات ضمن تلخيص فن الشعر، تستمد قوتها من كتاب الخطابة لأرسطو، الذي عالج فيه أشكال التقابل والتوازن والتجنيس والسجع<sup>(24)</sup>، وهي أشكال نقلها كل من ابن سبيا وابن رشد بوضوح في تلخيصهما لهذا الكتاب<sup>(25)</sup>.

كما أن الفلاسفة قد اعتبروا الوزن الوزن الشعري ذا أهمية بالغة في إحداث فعل التخيل، وذلك ما يستفاد من قول ابن سينا: «والأمر الذي يجعل القول مخيلاً، منها أمور تتعلق بزمان القول، وعدد زمانه، وهو الوزن» ومنها أمور تتعلق بالسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»<sup>(26)</sup>.

وقد علق الدكتور محمد العمري على هذا النص قائلاً: «فالوزن والمسموع من القول ينتميان إلى المستوى الصوتي، والمفهوم من القول ينتمي إلى المحتوى الدلالي، أما المتردد بينهما فالراجع أنه يقصد به الظواهر الصوتية التي يدخل عنصر المعنى فيها كعنصر فعال مثل التجنيس والقافية»<sup>(27)</sup>.

ويلح ابن سينا في موضع آخر على شاعرية اللفظ فيرى أن اللفظ سلطاناً عظيماً وأنه: «قد يبلغ به إذا أحكمت صنعتته، ما لا يبلغ



بالمعنى، لما يتبعه أو يقارنه من التخيل، فإذا عان النفس لما تهيئها له قوة اللفظ يقرب البعيد من التصديق» (28).

وجملة القول: أن نظرية الفلاسفة إلى الموازنات الصوتية، منفصلة عن الدلالة أو متفاعلة معها، كانت محكومة أساساً بمعايير انزياحية تجعل القول الشعري متميزاً عن الأقاويل المستولية.

وقد سعى محمد العمري إلى تحليل الأبعاد الانزياحية للموازنات فأكد بأن: «الانزياح ليكون شعرياً ينبغي أن يتيح إمكانات كثيرة لتأويل النص وتعددितه. وهذه الفاعلة بارزة في تفاعل الدلالة والصوت... حيث يمكن قراءة البيت عدة قراءات بعضها راجع وبعضها مرجوح حسب مراعاة التمثيل أو التقطيع أو الموازنة بينهما» (29).

2 - أما الانزياح على المستوى الدلالي فقد عجل في إعطاء الفلاسفة لمعنى التفسير عند أرسطو بعداً تصويرياً في المقام الأول، يقوم على أساليب البين من تشبيه واستعارة ومجاز وكنية، يقول ابن سينا: «وأما التفسير وهو المستعار والمشبه على نحو ما قيل في الخطابة» (30).

«وأما (الأسماء) المغيرة فهي الأسماء المستعارة التي تستعار: إما من الشبيه، مثل تسميتهم الكوكب «نيراً»، وإما من الضد مثل تسميتهم الشمس «جونة»؛ وإما من اللازم مثل تسميتهم الشحم «نذا» والمطر «سما»» (31).

وبرجعنا إلى كتاب الخطابة نجد ابن سينا قد قدم بحثاً مفصلاً حول التفسير وضرويه يقول: «والتغييرات أربعة: تشبيه، واستعارة من الضد، كقولهم جونة للشمس وأبو البيضا للأسود؛ واستعارة من الشبيه، كقولهم للملك ريان البلد، واستعارة من الاسم وحده، كقولهم

لشعري هذا النباح في السماء وكقولهم للحمل ذلك الناطح في السماء» (32).

وقد سعى ابن رشد بدوره في تلخيص الخطابة إلى تفصيل الحديث حول التغيير فعرفه قائلاً:

«معنى التغيير أن يكون المقصود بدل عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء من لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى التمثيل والتشبيه، وهو خاص جداً بالشعر. والنوع الثاني من التغيير أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به بغير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى «الإبدال»، وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبدیع» (33).

كما عمل ابن رشد على توسيع دائرة التغيير ليشمل مختلف أنواع المجاز بمفهومه العام. يقول (34):

«والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملّة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب إلى الإيجاب، وبالجملّة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملّة: بجميع الأنواع التي تسمى عندها مجازاً» (35).

وإذا ما حاولنا تحليل نظرية انزياح الدلالة الشعرية عند الفلاسفة فإنه من الممكن تسجيل الخصائص التالية:

أ - يعطي التغيير للمعنى الشعري سمته الخاصة التي تتحقق بها جماليته، بحيث يمكن لنفس المعنى الشعري أن يظل معنى حقيقياً خالياً من صفة الغرابة الشعرية، إذا ما جردناه من مفهوم التغيير الذي

تلعب فيه الصورة الشعرية دوراً مهيمناً، وهذا ما يستفاد من قول ابن رشد:

«وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة      ومسح بالأركان من هو ماسح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا      وسالت بأعناق المطي الأباطح

إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح» بدل قوله: تحدثنا ومشينا. وكذلك قوله:

#### بعيدة مهوى القرط

إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله: طويلة العنق. وكذلك قول الآخر:

يا داراً أين هياؤك اللعس      قد كان لي في أنسها أنسي

إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النساء بالظباء، وأتى بموافقة الإنس والأنس في اللفظ»<sup>(36)</sup>.

ويعبر ابن سينا عن هذا الوعي بالدور الجمالي الذي يضطلع به التعبير في مقابل اللغة العادية قائلاً:

«والشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المغير. مثلاً: إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له: مستراح، ويقال له: مسكن ومبيت، وكان

تسميته بالمسكن أولى، لأنه مكان المرء ووطنه، سموه بالمستراح، لأنه يدل على تغيير ما» (37).

ب - نظر الفلاسفة إلى الانزياح والتغيير نظرة مرنة تراعي التطور اللغوي لكل أمة، إذ يمكن للفظ ما أن يكون مغيباً، فإذا ذاعت دلالاته بين الناس صار لفظاً خطابياً، أما إذا اشتدت شهرته فإنه ينزل إلى درجة الابتذال التي تطبع ألفاظ اللغة العادية، يقول ابن رشد:

«الأسماء المنقولة أول أمرها تكون غريبة، وهي حينئذ أخص بالشعر، فإذا تمادى الزمان بها صارت مشهورة وصلحت للمخاطبة. فإذا اشتدت شهرتها عدت في أصناف المستولية» (38).

وتؤكد الشعرية الحديثة هذه النظرة المرنة لفهم الانزياح والتي تراعي سيروية تطور الاستعمال اللغوي، حيث يتحدث فرونسا مرور François Moreau مثلاً عن الصور الميتة (Images Mortes) باعتبارها من الاستعمالات اللغوية الحالية من الانزياح، والتي يؤدي طول استعمالها إلى جعلها من قبيل الكلمات المعجمية الدالة على المعنى الحقيقي الحالي من الإيحاء المجازي، وبذلك يقر مورو، على غرار الفلاسفة، بدور السيروية التاريخية للغة في جعل الكثير من الصور تفقد قيمتها كصور أدبية، لتغدو من قبيل الصور الميتة التي لا تهتم الباحث في علم الأسلوب (39).

ج - يعتبر الفلاسفة التغيير مقياساً تقاس به درجات الجودة الشعرية، فكلما كان التغيير بعيداً ومغرقاً في الغرابة، كلما زادت جمالية الشعر، وكلما كان التغيير قريب المأخذ، كلما نقصت تلك الجودة، يقول ابن رشد:

«إلا أنه إذا كان التصريح بالشيء قبيحاً كان التشبيه البعيد في

ذلك أحسن من القريب، فإن الشيء الواحد بعينه قد يغير بتغييرات مختلفة فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير إليها، أعني الأشياء. مثال ذلك أن يصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء فيقول فيها: حمراء الأطراف، أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف، أو كما قال:

**من كف جارية كأن بناتها من فضة قد طوقت عنابها**

فإن قولنا وردية الأطراف إبدال حسن؛ وكذلك قولنا عنابية الأطراف؛ وقولنا حمر الأطراف أخس منه؛ وأقبح من هذا قولنا قرمزية الأصابع.

ولو قال فيها دمية الأصابع - لكن أن يكون هجواً أقرب منه أن يكون مدحاً. ولذلك **تفاوت التغيير لتفاوت الأمور التي وقع الإبدال بها في الحسن والشرف** (40).

وانطلاقاً من هنا فإن الامتنعارات المركبة والتشبيه البعيد، خاصة ملازمة للقول الشعري، وبها يتميز عن القول الخطابي (41).

يتحدث ابن رشد عن التغييرات البسيطة والتغييرات المركبة، ويرى أن التغييرات المركبة خاصة بالشعر: «وأما المركبة فهي خاصة بالشعر، كما أن البسيطة خاصة بالخطابة. وأنشد أبو نصر (الفارابي) في مثال المركبة البعيدة التركيب الخفية الاتصال بيتاً لامرئ القيس، والبيت:

**بدلت من وائل وكنته عد وإن وفيها صماء ابنة الجبل** (42)

قال: فإن هذا التغير فيه تركيب كثير، وذلك أنه جعل «ابنة الجبل» بدلاً من قوله «الحصاة»؛ وجعل قوله «صماء» بدلاً من «عدم صوت الحصاة»، فإن عدم الصوت وعدم السمع يتقاربان فإنه قسميه،

إذ كان عدم السمع إما أن يكون عن عدم الصوت، وإما لفساد في الحاسة؛ وجعل عدم صوت الحصاة بدلاً من ابتلال الأرض، فإن الأرض إذا ابتلت وطرحت فيها الحصاة لم تصوت؛ وجعل ابتلال الأرض بدلاً من انصباب الدماء على الأرض... وجعل انصباب الماء عليها بدلاً من القتال الشديد، لأن انصباب الدماء يكون عن القتال الشديد؛ وجعل القتال الشديد بدلاً من الأمر العظيم. فكأنه أراد: «وفيها أمر عظيم»، فأبدل مكان ذلك: «وفيها صماء ابنة الجبل». واستعمل في ذلك هذا الإبدال الكثير. وهذا - كما قلنا - إنما يليق بالشعر» (43).

أما الفارابي فيرى أن التشبيه البعيد أقدر من التشبيه القريب في تحقيق جودة التخييل الشعري، بحث يحكم للشاعر بالحدق والصنعة إذا استطاع تصوير المتباينين في صورة المتلاثمين، يقول:

«وجودة التشبيه تختلف فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشبهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحدق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلاثمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء» (44).

إن هذا الإلحاح من الفلاسفة على ربط تنامي الجمالية الشعرية بتنامي الخاصية الانزياحية يجد أصوله النظرية البيانية عند الجاحظ الذي لا نستبعد اطلاعه على النظرية الشعرية اليونانية في ربطه جودة الشعر بغرابته، يقول:

«إن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم. وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف. وكلما كان أطرف كان أعجب. وكلما كان أعجب كان أبعد. والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد» (45).

كما تجد هذه النظرية الانزياحية امتداداً عند عبدالقاهر الجرجاني الذي ألح على تباعد أطراف الصورة في تحقيق التخييل الشعري. وقد ألحت النظريات الشعرية الحديثة، على هذه الأبعاد الانزياحية، فهذا جون كوهن، الذي أولى اهتماماً بالغا للانزياح الشعري، يجعل مثل الفلاسفة، من تنامي درجات في الشعر من الكلاسيكية إلى الرومانسية فالرمزية نزوحاً للشعر نحو طبيعته الحق بميله إلى اللاتحوية، على اعتبار أن «اللاتحوية هي الخاصية الوحيدة الموجودة في النظم المطرد، والنظم الحر معاً، الخاصية الوحيدة الصالحة للتعريف حقاً» (46).

ولجد امتدادات النظرية الانزياحية عند أقطاب جمالية التلقي الذين ربطوا جمالية النص الأدبي بدرجات خرقه لأفق الانتظار، وانزياحه عن المعايير التي تكرسها التقاليد الأدبية، هكذا يرى وولف غانغ إبرز أن الانزياحات التي يقدمها النص والتي يسميها (بمواقع اللاحديد) شرط ضروري لتحقيق جماليته، وينقل بهذا الصدد ما قاله (رومان إنكاردن) Roman Ingarden:

«إن الموضوع الممثل والواقعي بالنظر إلى محتواه، ليس شيئاً قائماً بذاته ومحدداً بشكل عام وواضح جداً بالمعنى الدقيق للكلمة، شيئاً يكون وحدة أولية، بل بالأحرى فالموضوع الممثل هو فقط تشكيل خطاطي مصحوب بمواقع اللاحديد من أنواع مختلفة وكذلك بعدد لانتهائي من التحديدات منسوبة إلى الموضوع نفسه بالتأكيد... ويمكننا أن نقول، فيما يخص تحديد الموضوعات الممثلة داخل العمل الأدبي، بأن كل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ، ويحتاج دائماً تكملة إضافية، وفيما يتعلق بالنص، لا يمكن لهذه التكملة - مع ذلك - أن تتم أبداً» (47).

ومن هنا اعتبر إيزر «التنافر» شرطاً أساسياً للتواصل في الأدب الحديث<sup>(48)</sup>.

على أن الكشف عن أصالة النظرية الانزياحية عند الفلاسفة يتطلب منه استحضار النظرية النقدية التي كانت سائدة في عصرهم، حيث سعى الكثير من النقاد إلى التقليل من درجات الانزياح بإلحاحهم على مبدأ التناسب والتلاؤم بين أطراف الصورة الشعرية، وهو ما ينم عن توجهاتهم الخطابية المنافية للشعرية. يقول صاحب الموازنة:

«إن الشيء، إنما يشبه بغيره بغيره إذا قاربه، أو دنا منه معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق»<sup>(49)</sup>.

ويقول قدامة بن جعفر: «أحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدلي بهما إلى حال الاتحاد»<sup>(50)</sup>، ويقول القاضي الجرجاني في باب الاستعارة:

«الاستعارة: ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصلي ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»<sup>(51)</sup>.

وبذلك يمكن القول بأن الفلاسفة قد مثلوا الحداثة العربية على مستوى التنظير النقدي؛ مثلما مثلها أبو تمام على صعيد الإبداع الشعري، ومهدوا بذلك الطريق أمام النقاد اللاحقين لتطوير النظرية النقدية العربية، وفي مقدمتهم عبدالقاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.



## الهوامش

- (1) يرجع في هذا الرأي إلى: مقدمة كل من عبدالرحمن بدوي، وإبراهيم حمادة في ترجمتهما لكتاب فن الشعر. وكذا إلى طه حسين ضمن: تهديد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر. مقدمة كتاب نقد النثر المسبوب خطأ إلى قدامة بن جعفر. دار الكتب العلمية. بيروت. 1982.
- (2) نحيل هنا إلى أطروحتنا التي ناقشناها لنيل شهادة الدكتوراه تحت عنوان: القراءة لعربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس كلية الآداب. فاس.
- (3) كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ترجمة شكري عياد. دار الكتاب العربي. القاهرة. 1967. ص: 120.
- (4) تلخيص الخطابة. ابن رشد. تحقيق وتقديم عبدالرحمن بدوي وكالة المطبوعات. الكويت ودار القلم بيروت. 1973. ص: 259.
- (5) تطرح مسألة تحديد المعيار الذي يتزاح عنه الشعر عدة إشكالات، فالشكلاطيون الروس كانوا يقيسون لغة الشعر بلغة الحدث السومي وجرن كوهن يقيسها بالنثر العلمي، وهو الاقتراح الذي لاقى اعتراضات عديدة من طرف نوددروو ودانبييل دولاس.
- (6) تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 260.
- (7) الخطابة من كتاب الشفاء. ابن سينا. تحقيق محمد سليم سالم. وزارة المعارف العمومية. القاهرة. 1954. ص: 202.
- (8) البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. ط 1. إفريقيا الشرق. بيروت/ الدار البيضاء/ 1999. ص: 277.
- (9) الفارابي جوامع الشعر. ضمن تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد. تحقيق محمد سليم سالم. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. لجنة إحياء التراث الإسلامي. القاهرة. 1971/ ص: 173.
- (10) الخطابة. ابن سينا. مرجع سابق. ص: 204.
- (11) نفسه ص: 207.
- (12) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 261.
- (13) محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. ط 1. الدار العالية للكتاب. 1990. ص: 111.

(14) نفسه. الفصل الثاني.

(15) فن الشعر. ترجمة بدوي. دار الثقافة. بيروت. 1973. ص: 63.

(16) نفسه 163. ينظر أيضاً كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر لابن سينا. تحقيق محمد سليم سالم. مطبعة دار الكتب. القاهرة. 1969. ص: 23-24.

(17) فن الشعر. ترجمة بدوي. مرجع سابق. ص: 164. وكتاب المجموع. مرجع سابق. ص: 26-27.

(18) فن الشعر. ترجمة بدوي. ص: 239.

(19) تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. مرجع سابق. ص: 228-272.

(20) ديوان امرئ القيس. ط 1 دار الكتب العلمية. بيروت. 1983. ص. 127.

(21) شرح ديوان المتنبي. عبدالرحمن الهرقوقي. ط 2. دار الكتاب العربي. بيروت 1986. ص: 101/4-102.

(22) فن الشعر. ترجمة بدوي مرجع سابق ص 241-242.

(23) شرح ديوان المتنبي. مرجع سابق. 101/4-102.

(24) أرسطو. الخطابة. ترجمة عبدالرحمن بدوي ط 2 دار الشؤون الثقافية العامة بغداد. 1986. ص: 215-219.

(25) ابن سينا. الخطابة. مرجع سابق. ص. 224-228. تلخيص الخطابة لابن رشد. مرجع سابق. ص: 283-291.

(26) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 163.

(27) محمد العمري. الموازيات الصوتية في الرؤية البلاغية. ط 1. منشورات دراسات سال. الدار البيضاء. 1991. ص: 91.

(28) ابن سينا الخطابة. مرجع سبق. ص 220.

(29) محمد العمري. تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر. مرجع سابق. ص: 43.

(30) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 192.

(31) نفسه. ص: 238.

(32) ابن سينا. الخطابة. مرجع سابق. ص: 229.

(33) ابن رشد. تلخيص الخطابة مرجع سابق ص: 154.

- (34) للوقوف على معاني التفسير عند ابن رشد، يرجع إلى كتاب الدكتور محمد العمري: البلاغة العربية. مرجع سابق. ص: 271-259.
- (35) فن الشعر. مرجع سابق. ص: 243.
- (36) نفسه. ص: 242-243.
- (37) ابن سينا الخطابة. مرجع سابق. ص: 217.
- (38) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 270.
- (39) image Littéraire. Moreau François. Société d'edition des seignement supérieur. Paris 1982.
- (40) ابن رشد تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 267-668.
- (41) نفسه. ص: 204-207.
- (42) ديوان امرئ القيس. مرجع سابق. ص: 12.
- (43) ابن رشد. تلخيص الخطابة. مرجع سابق. ص: 255-257.
- (44) الفارابي. رسالة في قوانين صناعة الشعراء. ضمن: فن الشعر. مرجع سابق. ص: 157.
- (45) البيان والتبيين. الملاحظ: نحوي عبدالسلام هارون، دار الفكر بيروت. بدون تاريخ. ج 1. ص: 89-90.
- (46) جان كوهن. بسمة اللغة الشعرية. ترجمة محمد ثولي ومحمد العمري. دار توفيق. الدار البيضاء، 1986. ص: 67-68.
- (47) وولف شانيغ إيزر. فعل القراءة. ترجمة: حميد حمداني والجلالي الكدية. مكتبة المناهل. فاس. 1995. ص: 102-103.
- (48) نفسه. ص: 104.
- (49) الأمدي. الموازنة ج 1 ص: 287-289.
- (50) نقد الشعر. قدامة بن جعفر. تحقيق محمد عبدالنعم خلفاوي. دار الكتب العلمية. بيروت. بدون تاريخ. ص: 124.
- (51) عبدالعزير الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق أبو الفضل والبجاوي. دار القلم. بيروت. بدون تاريخ. ص: 41.



وقفات على الدلالة  
البلاغية للإيجاز بالمحذف



بوجمعة جوي

من الجلي أن الدراسة البلاغية للتراكيب العربية المؤلفة للنصوص، ذات الصبغة الإبداعية تنبني على الوضع التركيبي والإعرابي الذي يقتضيه علم النحو، إذ إن إدراك المعنى السطحي للتراكيب، ثم المعنى العميق عبر دلالة بلاغية، يستدعي الاستعانة بالأنظمة النحوية التي نظر إليها عبدالقاهر الجرجاني على أنها إبداع نحوي؛ يقول: «فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساد، أو وصف بمزية وفصل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه»<sup>(١)</sup>. فالأنظمة النحوية إذاً لا توقفنا على النية الفاسدة للتركيب فحسب، بل تهدينا إلى دلالات عميقة؛ لأن البلاغي يتتبع ترتيب عناصر البنية التركيبية ترتيباً يحكمه النظام النحوي والصرفي الذي يخفي في ثناياه مزايا ومعاني دقيقة لا تنجلي إلا للفاحص الأخذ بناصية اللغة وقواعدها.

فإذا كان النحوي يعنى بالكشف عن ضوابط التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والفصل والوصل، إلى غير ذلك من مختلف الصيغ التركيبية، فإن البلاغي يعتمد إلى رصد ما تنطوي عليه هذه الأوضاع التركيبية من دلالات بلاغية عميقة، ومذاقات حسنة؛ مما يحدث تداخلاً بين الأنظمة النحوية والقواعد البلاغية.

فالدليل الإعرابي عمده علم النحو إلى تمييزه عن باقي القرائن التي تهدي إلى فهم معاني مختلف البنيات التركيبية؛ لأنه يتحكم في

عنصر تم حذفه، ثم تأتي البلاغة لاستكنائه دلالة ذلك الحذف وغايته الفنية، فإذا كان النحو يبحث في شروط الحذف وضوابطه؛ من حذف واجب، وممنوع، وجائز، فإن البلاغة تكشف العناصر المحذوفة من التركيب فتحددها وتحاول بلوغ دلالتها البلاغية العميقة وغايتها الفنية والجمالية لأن النحو معيار واصف للغة الطبيعية النفعية، والبلاغة واصفة للغة غير طبيعية يمكن نعتها باللغة الإبداعية؛ نحت بنياتها التركيبية منحى التوسع، أو الشذوذ، أو الترخص، أو الانزياح، أو الانحراف؛ الذي قال عنه أحد الدارسين المحدثين: «لم تكن فكرة «الانحراف» خافية عليهم - أي العلماء القدامى - كذلك وإن كانوا قد سموها بأسماء أخرى كالتوسع، أو الترخص، أو الضرورة عند قيام الضرورة»<sup>(2)</sup>. لكن بعض البلاعيين المتأخرين تنكبوا أغراض البلاغة فخلطوا بينها وبين معانى النحو وقواعده.

فالحذف ونكته، والمجاز، والاستعارة وغيرها، تدخل في إطار ما أسماه ابن جني (ت 392هـ) «باب في شجاعة العربية»؛ وليس شيء فيه: قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته»<sup>(3)</sup>. فـ «شجاعة العربية» مصطلح تتجه دلالة رأساً إلى تحدي البنيات التركيبية المبنية بناء عادياً خاضعاً للقواعد النحوية والصرفية التي لم تكن دخيلة على التراكييب العربية وأساليبها. وإنما نمت وترعرعت في أحضانها، واستمدت منها قوتها الضابطة التي كان هدفها الأساس هو حماية اللغة العربية من تحريف صيغها وتراكيبها وأساليبها، وتشويه جمالها بسبب انتقالها إلى السنة غير عربية سليقة.

فكأنى بمبدعي البنيات التركيبية التي اخترقتها «شجاعة العربية» ينشدون توسع قدرات اللغة العربية لتكون قادرة على التعبير

عن أسرار قلوب المعبرين بها وعقولهم. إن ظاهرة الحذف لا تخضع للضوابط اللغوية، إلا أنها ليست خطأ في الإعراب، لأن المحذوف يمكن تقديره بعد الاستعانة بقريضة أو دليل، وما يوحي به السياق. وبعد إعادة هذا المحذوف إلى موقعه في التركيب تصبح البنية التركيبية مكتملة العناصر، خاضعة للقوانين اللغوية، فترجع إلى صياغتها الأصلية التي يسهل على المتلقي فهم معناها. لكن البلاغيين قد لا يتفقون على تقدير العنصر ذاته في بعض التراكيب العربية، ولا سيما بعض التراكيب القرآنية، مما يؤدي إلى اختلاف في تحديد المعنى الذي يفهم من هذا التركيب، وقد يترتب عن ذلك استنباط أحكام شرعية، أو قضايا دينية مختلفة.

بعد هذا التوضيح الوحيد لمميزات الإيجاز بالحذف في تراكيب الخطاب العربي، نقف على دلالة البلاغية العميقة في آيات قرآنية كريمة، وفي إبداعات أدبية:

يقول تعالى: ﴿فَقَدْ كَذَّبَكُمْ بِمَا تَقُولُونَ فَمَا يَسْتَطِيعُونَ صَرْفًا وَلَا نَصْرًا﴾<sup>(4)</sup>؛ فسر الطبري (ت. 310هـ) بقوله: «قال ابن جريج: لا يستطيعون صرف العذاب عنهم، ولا نصراً»<sup>(5)</sup>.

إن اللفظتين «صرفاً» و«نصراً» جعلتهما صياغة البنية التركيبية الدالين على العمومية، مما جعل الطبري يعتمد تخصيص بعض الصحابة الكرام لمعناهما العام، متخذين تقدير العنصرين المحذوفين وسيلة لتحقيق الفهم الدقيق للآية الكريمة. وقد يُقدَّر الطبري النتيجة التي ورد سببها في بعض التراكيب القرآنية، كما فعل عند تفسيره لقوله تعالى: ﴿وَمَا تَقْدُسُوا لِأَنفُسِكُمْ مِنْ خَيْرٍ تَحْمَدُوهُ عِنْدَ اللَّهِ﴾<sup>(6)</sup>، يقول: «والمعنى تحمدوا ثوابه»<sup>(7)</sup>.

إن هذين الشاهدين يبينان المعنى الذي يضيفه تقدير العنصر المحذوف إلى المعنى العام، لكن الطبري لم يلج باب الدلالة البلاغية

العميقة للإيجاز بالحذف ولوجاً يُفضي به إلى إدراك أسرار الحذف ولطائفه، ومذاقاته الحسنة، لكن بفضل نتائج البحوث القيمة والطريقة التي حققتها عبقرية عبدالقاهر الجرجاني، الذي انتفع بعلم من سبقه، تمكن بعض المفسرين من توظيف علوم البلاغة، وقواعد النحو، وعلوم أخرى في تتبع خصائص بعض التراكيب القرآنية، واستخلاص ما اهتموا إليه فيها من أسرار ولطائف، وخاصة حينما يوظفون مقتضيات علم المعاني التي تعد مفتاحاً علمياً وفنياً لولوج أعماق التراكيب القرآنية والإبداعات العربية. وفي طليعة هؤلاء المفسرين الإمام الزمخشري (ت. 538) الذي صرّح في مقدمة كتابه «الكشاف» بإقبال إخوان له في الدين، الجامعين بين علم العربية والأصول الدينية على تفسيره لآيات قرآنية، وإعجابهم بالحقائق والأسرار واللطائف التي وقف عليها في آي من الذكر الحكيم<sup>(8)</sup>؛ فهو من زمرة البلاغيين الذين «كانوا على وعي بتأثير الحذف وقسمته في التراكيب، ولا يختلفون على أنه أكثر بلاغة من الذكر، لأن الذكر صبر فيما هو مألوف من طرق التعبير، والمألوف - أي كان - ليس له من الإثارة ما لغير المألوف»<sup>(9)</sup>.

فلنقف على بعض الآيات القرآنية التي اعتمدها الزمخشري ظاهرة الحذف في تأويلها، منها قوله تعالى مبيناً رأي موسى عليه السلام لما ناداه ربه فأمره أن يأتي قوم فرعون: «قال ربّ إني أخاف أن يكذبون ويضيق صدري ولا ينطلق لساني فأرسل إلى هارون»<sup>(10)</sup>؛ قدر الزمخشري ما حذف في الآية الكريمة بقوله: «أرسل إليه جبرائيل، واجعل نبياً وآزرنى به، واشدد به عضدي، وهذا كلام مختصر»<sup>(11)</sup>.

إن الضابط الذي اعتمده لإدراك الفراغ الذي تضمنه التركيب المكوّن للآية الكريمة هو ضابط نحوي إذ إن الفعل «أرسل» يحتاج إلى إثبات مفعول داخل السياق كي يُعرف المرسل إلى هارون.



وعند هذا الحد تنتهي الاستعانة بالضابط النحوي، لتبتدئ الاستعانة بالقرينة اللفظية التي أوحى بها العنصران المكونان للآية الكريمة؛ وهما: «أرسل» و«هارون» اللذان ورد ذكرهما في آية سابقة؛ هي قوله تعالى: ﴿أذهب إلى فرعون إنه طغى قال رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي واجعل لي وزيراً من أهلي هارون أخي أشدد به أزدي﴾<sup>(12)</sup>.

فقد أدرك الزمخشري أن الفعل «أرسل» أمر طلبي دلالة البلاغية الدعاء والالتماس، وأن الله تعالى يرسل جبرائيل عليه السلام إلى أنبيائه ورسله، لذلك قدر المفعول به للفعل «أرسل» بلفظة «جبرائيل».

وقد يتخذ ذكر العنصر المحذوف في الآية الكريمة ذريعة للإخبار بأحداث تاريخية لها صلة بما حذف، كدأبه حين تفسيره لقوله تعالى: ﴿ألا تقاتلون قوماً نكثوا أيمانهم وهوا بإخراج الرسول وهم بدوكم أول مرة أتخشونهم قاللله أحق أن تخشوه إن كنتم مؤمنين﴾<sup>(13)</sup>: «من مكة حين تشاوروا في أمره بدار الندوة، حتى أذن الله تعالى له في الهجرة، فخرج بنفسه من مكة»<sup>(14)</sup>. ثم فهم أن الدلالة البلاغية للأسلوب الإنشائي: «أتخشونهم» هي «تقرير بالخشية منهم وتوبيخ عليها»<sup>(15)</sup> فأول سياق الآية: ﴿قاللله أحق أن تخشوه﴾ بقوله: «فقاتلوا أعداء». ولا شك أنه استقى هذا المعنى من الآية الموالية: ﴿قاتلوهم يعذبهم الله بأيديكم﴾.

كما أنه قد يعمد إلى حديث نبوي شريف يعضد القرينة العقلية أو ما يفهم من آية قرآنية أخرى، فيقتبس منه العنصر المحذوف؛ نحو قوله تعالى: ﴿ورد الله الذين كفروا بغيظهم لم ينالوا خيراً وكفى الله المؤمنين القتال﴾<sup>(16)</sup>. فذكر أن المحذوف المتعلق بالقتال هو: «بالريح والملائكة»، ثم أورد الحديث الذي قال فيه جبريل عليه السلام للنبي

صلى الله عليه وسلم صبيحة الليلة التي انهزم فيها الأحزاب: «يا رسول الله، إن الملائكة لم تضع السلاح، إن الله يأمرك بالمشير إلى بني قريظة، وأنا عامد إليهم، فإن الله دأبهم دق البيض على الصفا»<sup>(17)</sup>. أما «الريح والملائكة» فهما اللفظتان اللتان نظن أنه استوحاهما من آية سابقة في السورة نفسها، وهي قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَاءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً وَجُنُوداً لَمْ تَرَوْهَا﴾<sup>(18)</sup>. فقد صرح الله عز وجل بالريح الباردة التي أهلكت الأحزاب. وكنتى عن الملائكة بجنوده المختفين.

إن الزمخشري يتوخى في منهج تفسيره الوضوح والدقة في فهم دلالة التراكيب القرآنية، فعندما يكون فهم المعنى السطحي ناهياً من التلقائية، فإنه يعمد إلى تعميق الفهم، فيقدر العنصر المحذوف اعتماداً على قرينة عقلية: يتجلى هذا في تفسير قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ تَرَابٍ ثُمَّ مِنْ نَظْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يَخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشَدَّكُمْ ثُمَّ لَتَكُونُوا شَبَوَخاً وَمِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفَّى مِنْ قَبْلٍ وَلِتَبْلُغُوا أَجْلاً مَسْمُوماً وَلَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾<sup>(19)</sup>.

يقول في تفسيره لهذه الآية الكريمة: ﴿لتبغوا أشدكم﴾: متعلق بفعل محذوف تقديره: ثم يبيقيكم لتبغوا، وكذلك لتكونوا. وأما ﴿لتبغوا أجلاً مسموماً﴾. فمناه: ونفعل ذلك لتبغوا أجلاً مسموماً وهو وقت الموت، وقبل يوم القيامة»<sup>(20)</sup>.

إن نظرتة الشاقبة وحسن إدراكه لدلالة الأساليب العربية وجهاً إلى سلوك مهتج قويم في تحديد الفرق الدقيق بين الفعل «لتبغوا» الأول والفعل «ولتبغوا» الثاني، حيث اعتبر الأول متعلقاً بالفعل «يبقيكم». والإبقاء في رأينا له دلالة بلاغية، وهي إطالة العمر إطالة تصل إلى مرحلة الكمال الجسمي والقوة العقلية، وقد تمتد إلى مرحلة الشيخوخة.

وفي الموضع الثاني لم يقدر الزمخشري «الإبقاء»، وإنما أثر أن يكون المتعلق به المحذوف هو «نفعل ذلك»: لأن السياق يوحي بانقضاء عمر الإنسان، وتوقف حياته في الدنيا توقفاً أبدياً، مما يجعل مفهوم «الإبقاء» عديم المعنى: لأن الذي حل وقُعل هو الفناء.

وقد يتخذ تقدير عنصر محذوف عمدة في استنباط حكم شرعي كما فعل في تفسيره لقوله تعالى ﴿وَاعْلَمُوا أَنَّمَا غَنِمْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَإِنَّ لِلَّهِ خُمُسَهُ وَلِلرَّسُولِ﴾<sup>(21)</sup>. فإذا كان الخبر يحذف ليفيد حذفه التقوية والتوكيد يعتبران دليلاً قوياً على تشريع فرض شرعي نصت عليه الآية المذكورة، أي وجود صرف خمس الغنائم لله ورسوله ولما ذكر في الآية الكريمة، وهو ما بينه الزمخشري بقوله: «فإن لله خُمُسَهُ»، وقوله: «فلا بد من ثبات الخمس فيه، لا سبيل إلى الإخلال به، والتفريط فيه، من حيث إنه إذا حذف الخبر واحتتمل غير واحد من المقدرات كقولك: ثابت، واجب، حق، لازم، وما أشبه ذلك: كان أقوى لإيجابه من النص على واحد»<sup>(22)</sup>.

وفي قوله تعالى: ﴿لِلَّهِ مَلِكُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ يَحْيِي وَيُمِيتُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾<sup>(23)</sup>. قدر حذفاً في قوله: «ومعناه يحيي النطف والبيض والموتى يوم القيامة، ويميت الأحياء»<sup>(24)</sup>.

إن عبقريته اكتنعت دلالة ما يحيي الله جل جلاله من مخلوقات لا يلامسها فكرنا أثناء ذكر الإحياء والإماتة، حيث يتجه رأساً إلى إحياء الأموات يوم القيامة، دون إغارة الاهتمام بإحياء النطف والبيض على الرغم من كون المؤمن يؤمن بذلك. يمكن أن يكون السبب هو التفكير في هول يوم القيامة الذي وصفه القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وصفاً تقشعر منه أبدان المؤمنين، غير أن الزمخشري لم يثنه تقدير هذا العنصر المحذوف الدال على عظمة الله تعالى في استحضار شيء آخر دال أيضاً على قوة الله تعالى وجلال قدرته، وذلك بتقدير

«النتف والبيض» فلم يقصر دلالة الإحياء على معناه الأخروي الوارد في قوله تعالى ﴿قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾<sup>(25)</sup> بل أضاف إلى هذا المعنى دلالة أخرى مقرونة بالإحياء الدنيوي، وقد بدا لي إحياء آخر يمكن أن يضاف إلى العناصر التي قدرها الزمخشري وهو خلق آدم عليه السلام من التراب.

ومن شواهد إبرازه الجزئيات التي تعمق إدراك المخاطب لدلالة تراكييب قرآنية قوله تعالى: ﴿إِنْ تَنْصُرُوا اللَّهَ يَنْصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾<sup>(26)</sup>. قال في دلالتها: «إِنْ تَنْصُرُوا» دين «اللّه» ورسوله «يَنْصُرْكُمْ» على عدوكم ويفتح لكم، «ويُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ» في مواطن الحرب أو على «محجة الإسلام» هذا على الرغم من سبق أن ابن جني إلى ذكر المحذوف في الآية الكريمة، حيث يقول: «دين الله وعهده الله وأوليائه الله»<sup>(28)</sup>. إن هذه المحذوف المقدرة حولت فهمنا من العمومية إلى الخصوصية، وهو أن نصر الله لا يحقق إلا بنصر دينه الحنيف، وأن تثبيت الأقدام يكون في مواطن الحرب، وعلى محجة الإسلام.

إننا عندما نقرأ قوله تعالى: ﴿هَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا أَنْ يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ فِي ظُلُلٍ مِنَ الْغَمَامِ وَالْمَلَائِكَةُ﴾<sup>(29)</sup> يتجه فكرنا إلى كيفية إتيان الله جل جلاله هؤلاء المخاطبين، فيبين أبو حيان الغرناطي (ت. 745) دلالة هذا الأسلوب القرآني البلاغي في قوله: «قيل: وينظرون هنا ليست من النظر الذي هو تردد العين في المنظور إليه، لأنه لو كان من النظر لعُدِّيَ بإل، وكان مضافاً إلى الوجه، وإغما هو من الانتظار، انتهى. وهذا التعليل ليس بشيء. لأن يقال: هو من النظر؛ وهو تردد العين، وهو معدِّي بإلى لكنها لكنها محذوفة، والتقدير: هل ينظرون إلا أن يأتيهم الله، وحذف حرف الجر مع أن إذا لم يلبس قياس مطرد، ولا لبس هنا فحذف إلى<sup>(30)</sup>. كما قدر محذوفاً بعد ﴿إِلَّا أَنْ يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ﴾ فقال: «وقيل: ليس الكلام على ظاهره في حقه سبحانه، وإغما المعنى: يأتيهم

أمر الله وحكمه، وقيل: أي بما وعدهم من الحساب والعذاب»<sup>(31)</sup>. إلا أن هذا التأويل الذي يعتمد أسلوب الحذف لم يقل به ابن عباس رضي الله عنهما، وإنما قال: «هذا من المكتوم الذي لا يفسر». وقد سكت بعضهم عن تأويلها»<sup>(32)</sup>. على الرغم من الإشارات البلاغية لأبي حيان الغرناطي، إلا أنه لم يهتم بتوظيف الوسائل البلاغية للكشف عن أسرار الدلالات البلاغية في آيات قرآنية، وعن معانيها العميقة ولطائفها المعجزة كما هو الشأن في المهيح الذي سلكه الزمخشري، لأن الطابع الفقهي هو الغالب على تفسيره وعلى تفسير العلماء الأندلسيين، وقد علل ابن خلدون ظاهرة غياب توظيف الوسائل البلاغية في تفاسير العلماء الأندلسيين بقوله: «فالمشاركة على هذا الفن أقوم من المغاربة، وسببه - والله أعلم - أنه كما في العلوم اللسانية والصنائع الكمالية توجد في العمران، والمشرق أوفر عمراناً من المغرب - كما ذكرنا - أو نعول لعنايه العجم، وهو معظم أهل الشرق كتفسير الزمخشري، وهو كله مبني على هذا الفن وهو أصله»<sup>(33)</sup>. غير أن الدكتور علال الغازي انتقد تهجم ابن خلدون والمقري والتنبكتي على المغاربة، واتهمهم بضعف مستواهم في صناعة التأليف، حيث يقول: «وإنما أردت الإشارة فقط إلى بعض ما يمس هذا الجناح من العالم الإسلامي، طيلة تاريخه المجيد. وفي يدي «المترع» وكتب نقدية وبلاغية أخرى درستها للتدليل على بطلان هذا الاتهام، والبرهنة على طول باع المغاربة في هذا الميدان»<sup>(34)</sup>. قد ترتب على تقدير الحذوف في آيات قرآنية كريمة أحكام إلهية وآراء شرعية؛ كما في قوله تعالى: ﴿إِنْ تَتَّقُوا اللَّهَ يَجْعَلْ لَكُمْ فُرْقَانًا وَيُكَفِّرْ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَيَغْفِرْ لَكُمْ﴾<sup>(35)</sup>: «ذنوبكم بالعفو والتجاوز عنها، وقيل: السيئات الصغائر، والذنوب الكبائر، وقيل المراد: ما تأخر لأنها في أهل بدر، وقد غفرها الله تعالى لهما»<sup>(36)</sup>. أو كما في قوله تعالى: ﴿وَيُنَزِّلُ عَلَيْكُمْ مِنَ

السماء ماء ليظهركم به»<sup>(37)</sup> الذي يقول فيه المفسر أبو السعود: «أي من الحدث الأصفر والأكبر»<sup>(38)</sup>، فقد خصص التطهير وربطه بالطهارتين اللتين تركز عليهما بعض العبادات.

ومن لطائف حذف أحد عناصر الجملة القرآنية ما توحى به الدلالة البلاغية لقوله تعالى: ﴿الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجاً قيماً لينذر بأساً شديداً من لدنه﴾<sup>(39)</sup>، حيث يوجهنا الدليل الإعرابي إلى البحث عن المفعول به الأول للمفعول «لينذر»؛ وهو: «الذين كفروا» بدليل «الأس» - وهو العذاب - الوارد في السياق، حيث جعل المنذر به هو الغرض المسوق إليه، فأسقط «الذين كفروا» من البنية التركيبية كما أسقطوا عند الله عز وجل تحقيراً لهم. وفي المقابل تم ذكره في قوله تعالى: ﴿وينذر الذين قالوا اتخذ الله ولداً ما لهم به من علم﴾<sup>(40)</sup> في حين حذف مفعول به ثان وهو المنذر به فتتحقق التسهيل الذي تذهب النفس في تصويره كل مذهب بما يكرهها على الردع.

يتضمن القرآن الكريم تراكيب قرآنية لا يمكن الفهم التلقائي لها من إدراك معناها، مثل قوله تعالى: ﴿ولا تشتروا بآياتي ثمناً قليلاً﴾<sup>(41)</sup> ذلك أن الثمن لا يشتري، مما يدعو إلى التفكير في عنصر محذوف يفهم من السياق، قدره أحد العلماء بقوله: «ففي الآية حذف مضاف والتقدير: ولا تشتروا بآياتي ذا ثمن قليل؛ لأن الثمن لا يشتري، وإنما يشتري شيء ذو ثمن، وقد أفاد الحذف الاهتمام ببيان خسرتهم وضلالهم. إذ هو الغرض المسوق له الكلام»<sup>(42)</sup>. إلا أن الزمخشري فسر الاشتراء بالاستبدال<sup>(43)</sup> فاستغنى عن التأويل الذي يعتمد الحذف.

وكذلك الأمر في الحوار الذي دار بين قابيل وهابيل، الوارد في قوله تعالى: ﴿واتل عليهم نبأ ابني آدم إذ قرآا قريناً فتقبل من

أحدهما ولم يُتَقَبَلْ من الآخر قال لأَتَقَتِّلَكَ قال إنما يتقبل الله من المتقين  
لئن بسطت إليّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني  
أخاف الله رب العالمين إني أريد أن تبوء بإثمي وإثمك فتكون من  
أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين» (44).

يقول الزمخشري: «فإن قلت: فكيف جاز أن يريد شقاوة أخيه  
وتعذيبه بالنار؟! قلت: كان ظالماً، وجزاء الظالم حسن جائز أن  
يراد» (45). لكن بدا لي أنه يمكن فهم معنى آخر من البنية التركيبية  
القرآنية اعتماداً على تقدير حذف فيها، فتصبح «إني أريد» الكف  
عن قتلي كراهة» أن تبوء «بإثم قتلي وإثم فعلك الذي من أجله لم  
يُتَقَبَلْ قربانك». وتعليل هذا التأويل هو أن هابيل لا يود أن يحتمل  
أخوه قابيل وزر إثمهما معاً، فيكون مآله النار، بدليل سبين:

أولهما: أن هابيل اتقى ربه فتقبل منه قربانه، وخوفه من ربه  
منعه من مقاتلة أخيه أثناء غنائه عليه بالقتل. مع أنه كان أقوى منه  
وأبطش، كما يقول المفسرون.

وثانيهما: أن تقوى هابيل لن تبيح له الإحساس بالفرحة عندما  
يكون أخوه قابيل من أصحاب النار.

ومن لطائف حذف بعض العناصر من البنية التركيبية قوله  
تعالى: «وفي موسى إذ أرسلناه إلى فرعون بسُلطان مُبين فتولى بِرُكْنِهِ  
وقال ساحرٌ أو مجنون» (46)؛ سياق الآية الكريمة يوحي بحذف عنصر  
من بنيتها التركيبية، قدره الزمخشري بقوله: «أي هو ساحر» (47).  
وقدره أحد العلماء بقوله: «وقال هذا ساحر، وقد حُذِفَ لضيق المقام لما  
أصاب فرعون من الهلع حين رأى الآيات» (48). وهو التقدير الذي أميل  
إليه لأن لفظة «هذا» أكثر تصويراً لحالة فرعون الذي بُهِتَ وذُهِلَ  
بالدليل الباهر المستوحى من قصة موسى عليه السلام معه؛ والتي

كانت آية وعبرة. فصوت ها « هذا » الممدودة مدأ فحماً يحمل دلالة الهلع والذهول.

من خلال هذه الوقفات الموجزة يتضح أن النصوص القرآنية يقتضي فهم معنى بعض تراكيبها التأويل المبني أساساً على تقدير حذف تهدي إليها قرائن ودلائل إعرابية، وما يوحي به اللسان.

ثم نعود إلى الوقوف على تراكيب تتضمنها إبداعات أدبية؛ منها قول الشاعر الأموي شبيب بن البرصاء في وصفه لفلاة قطعها على متن راحلته:

**ومغبرة الآفاق بجري سرائها على أظفارها قبل الضحى فيمُرجُ**

(المفضليات ص 171)

لم يذكر الشاعر من **صفات الفلاة** التي افتخر بقطعها إلا اغبرارها؛ مستعملاً أسلوب التعبير بالصفة الثابتة عن الموصوف المحذوف، إذ الأصل: **ورُبُّ فلاةٍ مغبرة الآفاق.**

قد يبدو للبعض أن هذا النوع من الحذف يحقق إيجازاً يفيد الاختصار والاحتراز عن العبث فحسب، لكن أهميته تتجاوز هذه المقصدية لتحقيق دلالة أبلغ، نلاحظ جانباً منها في تعبير الشاعر شبيب عن الصفة الطاغية على حال الفلاة التي استولت على إحساسه، وهو يقطعها على متن راحلته، وهذه الصفة هي الاغبرار الكشف الذي ملأ آفاقها، دلالتة خلوها من الثبّت الذي يصدّ الرياح عن إثارة الغبار الكثير، فهي فلاة جرداء خالية من كل شيء، عدا الغبرة التي طبقت آفاقها حتى كستها الظلمة، والغاية الفنية من هذه الدلالة البلاغية هي شهادة حال الصحراء المخيف على تحمل الشاعر للصعاب، وعلى شجاعته التي أتاحت له قطعها. كل ذلك ليكثّر في عين ابن المرئي التي



خطبها فمَنع من التزوُّج بها. وليبعد عنه ما سببه له هذا الرفض من إحساس مرير بالإهانة وجهل الآخرين قدره.

ومنه قول المُرَّار بن مُنقِذ الشاعر الإسلامي المعاصر لجرير:

- 1 - عَجِبُ خَوْلَةٌ إِذْ تَنكَرُنِي أُمُّ رَأَتْ خَوْلَةً شَيْخًا قَدْ كَبُرُ
- 2 - وَكَسَاهُ الدَّهْرُ سَبًا نَاصِعًا وَتَحَنَّى الظَّهْرُ مِنْهُ فَأَطْرُ
- 3 - إِنْ تَرَى شَيْئًا فَلِنِي مَا جَدُّ ذُو بِلَاءٍ حَسَنٌ غَيْرُ غَمُرٍ<sup>(49)</sup>

الاستغراب الصادر من المُرَّار يصوِّر حالته النفسية، وشعوره بالوشيجة التي تربطه بذكريات شبابه ولهوه، وإعجاب صاحبتة بفتوته، لذلك قدم لفظة «عجب» على «إنكار خولة له»، لأن الأصل في التركيب: «إنكار خولة له عجب» ثم استدرِك فبيِّن أن مسوِّغ هذا الاستغراب والتعجب هو بفوره مما أصابته به الشيخوخة انحناء الظهر والضعف الشديد.

وقد حذف الرابط الذي يربط رؤية صاحبتة به «أُمُّ رَأَتْني»، كما فعل حينما صاغ البنية التركيبية المكوَّنة للبيت الثالث، صياغة مرتكزة على حذف «في» المرتبطة بالفعل «تَرَى»، فقد أثار الشيب أحاسيس دفينة في نفسه، فتحسَّر على فناء شبابه، لكنه أبى أن يستسلم لما يترتَّب على الشيب حيث تتحول مكونات الجسم والعقل إلى حُطَام. فاستغل الرابط الذي يربطه بالشيب في خطاب صاحبتة، فترك رؤيتها له مطلقة غير مقيدة به؛ لأنَّ تحسره على توديعة قوة الشباب يكره ربط صاحبتة الشيخوخة به، فتجنَّب الصيغتين: «أُمُّ رَأَتْني خَوْلَةً شَيْخًا» و«إِنْ تَرَى فَيَ شَيْئًا» فأخفى ما يقلقه باطنياً في صياغة بنيتين تركيبيتين حقق له حذف عنصر في كل منهما هذا الإخفاء الفني، ومقابل هذا الإسقاط اللغوي كرر اسم صاحبتة في البيت الأول تكراراً دالاً ميله الشديد لها.

ثم عبر عن فخامة جسمها ، على الرغم من كونها هيفاء وخضيمة الكشح ، بأسلوب فني لطيف؛ وذلك في قوله:

- 1 - فُهَي هِيفَاءُ هَضِيمٌ كَشَحُّهَا فَخِمْةٌ حَيْثُ يُشَدُّ الْمُؤْتَزُّزُ
- 2 - يَهْطُ الْفِضْلُ مِنْ أَرْدَانِهَا ضِفْرٌ أَرْدٍ أَنْقَاءَ ضَفِيرُ
- 3 - وَإِذَا تَمَشَّى إِلَى جَارَاتِهَا لَمْ تَكْدُ تَبْلُغْ حَتَّى تَنْبَهَرَ<sup>(50)</sup>

الأسلوب البليغ والطريف هو قوله: «لم تكد تبلغ حتى تنبهر» لأن من يتفحص هذه البنية التركيبية بحس بلاغي تقوده أدوات علم المعاني في البلاغة العربية، يدرك أن الحذف المفعول به المقيد للفعل «تبلغ» - أي «تبلغهن» - يوحي بتوظيف هذا الحذف توظيفاً ذكياً ونفياً يفضي إلى تصوير سرعة خروج نفسها من حراً، ضخامة جسمها، وعدم قدرتها على المشي المستمر، مما سبب لها الإرهاق الجسمي فقد جعل الفعل «تبلغ» غير مقيد بمحدد لهذه المسافة التي قطعتها أثناء توجيهها لبيوت جاراتها، وهذه العمومية في المقصد الذي بلغته، له دلالة بلاغية وفنية؛ وهي جعل هذه المسافة التي قطعتها ممتدة امتداداً يترك لتصور المتلقي فتذهب فيه نفسه كل مذهب.

ثم نقف على الوظيفة البلاغية والفنية لظاهرة الحذف في إبداعات شعرية لشاعر آخر بعيد زمنياً عن عصر الشاعرين اللذين وقفنا على بعض تراكيبهما الشعرية وهي البحتري الذي قال في مدح الفتح بن خاقان:

- 1 - مَهْذَبٌ تَشْرُقُ الدُّنْيَا لَطْلَعَتَهُ عَنْ أَبْيَضٍ مِثْلَ نَصْلِ السَّيْفِ وَضَاحٍ

حذف اسم المدح، فاختزل جوهر صفاته على لفظتين هما: «مهذب» و«أبيض»؛ إذ التهذيب يدل على السلوك القويم والأخلاق الفاضلة، أما «أبيض» فيدل على وجه وضيء وضاًءً توحى بنقائه من

العيوب، لأن الوجه المضيء تستبشر النفس بإشراقه، وهذه الدلالة تلام «إشراق الدنيا لطلعته» الواردة في السباق.

ومن البراعة الفنية عند الباحثري أنه وظف الحذف في هذا التصوير الفني، كما وظف الذكر بأسلوب التعبير بأداة أخرى هي الصورة البيانية التي بناها بتشبيه بياض وجه ممدوحه بنصل السيف الواضح؛ وهي صورة فنية حسية حققت تشخيص وضاعة وجهه، لكنه من منظور آخر تشير اشمئزاز المتلقي؛ لأن «السيف» مرتبط بصورة المعركة؛ من نفع الجو مكفهرأ ودماء تسيل، باعثة الهلع في النفس، فتصبح الصورة بشعة.

إلا أننا نرى أن النفس قلما تندمج مع ما يثيره ذكر السيف في هذا المقام من آثار الحرب، عكس ما تتسبب فيه الصورة البيانية - التي يتضمنها بيت امرئ القيس - من اشمئزاز نفسي يجعل مدرك مكوناتها التشخيصية يتفزز تفززا بحجب عه الصورة الجميلة التي كانت مقصدية امرئ القيس في قوله:

وتعطو برخص غسر شئن كأنه أسارع ظي أو مساويك إسر<sup>(51)</sup>

حذف لفظة «بنان» المتفزل بها لتحقيق غاية فنية هي اختزال جوهر صفات بنانها في النعومة واللين الدالين على بعض ملامح جمالها، ثم وظف أسلوبه التشبيهي لتشخيص شكل بنانها ولونه ونعومته، فوفق في اختيار مشبه به تضمن صفات حسية تلام صفات بنان هذه المرأة الذي يشبه الدود نعومة، وبياضاً، وطلاً، وحُمْرة في رأسه. إلا أن صورة الدود الصغار تبعث الاشمئزاز في النفس، وتوحي بالبشاعة التي قال عنها ابن رشيقي: «وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولودون إلا القليل عن مثلها استبشاعاً لها، وإن كانت بدیعة في ذاتها، مثل قول امرئ القيس»<sup>(52)</sup> أي قوله: وتعطو برخص... إلخ.

وقال البحرري في مقدمة غزلية لقصيدة يمدح فيها إسحاق بن إبراهيم المصعبي الذي شغل مناصب سامية في الدولة العباسية:

1 - عَارَضْتَنَا أَصْلًا، فَقَلْنَا: الرَّبُّبُ حَتَّى أَضَاءَ الْأَصْحَوَانُ الْأَثْنَبُ<sup>(53)</sup>

أوجت لي أسلوبية بناء هذا البيت بخفق قلب أبي عبادة البحرري لما اعترضه جمع من الحسنات اللاتي شبه عيونهن بعيون بقر الوحش، ليختار من بينهن أجملهن، فدفعه هذا الخفقان المقرون بالفرحة إلى حذف لفظة الإشارة إليهن من التركيب، المقدرة بقوله: «الرَّبُّبُ»، لأن حاله المضطربة بسبب اللقاء المفاجئ لحبيته حالت بينه وبين إيراد جميع عناصر الجملة، فاكتمى بالتعبير عن المشهد بكلمة «الررب» التي يدل تركيبها الصوفي على الاضطراب الذي انتابه.

فإذا كان المعنى العام شبيهاً بقول امرئ القيس:

لَعَنَ لَنَا سِرْبُ كَأَن نِعَاجِهِ عِلَاوِي دُوَاكِرَ فِي مُلَاةٍ مَنُيْلٍ<sup>(54)</sup>

فإن البحرري قد عبر عنه بأسلوب آخر نحسب أنه يوائم ما يهدف إليه من تصوير حالته النفسية التي استبد بها الشوق إلى رؤية حبيبته، خلافاً للحالة النفسية لامرئ القيس المغرب في اللهو، فكان التعبير عند الأول بتوظيف الحذف، والتركيب الصوتي للكلمة.

ومن الأساليب الشعرية التي أكتسبتها ظاهرة الحذف دلالة بلاغية عميقة وزخماً فنياً لطيفاً قول أبي عبادة البحرري في مدح القائد أبي سعيد الثغري:

لَمْ تَنْمَ عَنْ دَعَائِهِمْ حِينَ نَادَوْا وَالتَقْنَا قَدْ أَسَالَ فِيهِمْ قَتَا<sup>(55)</sup>

صور تلييته لنداء المستغيثين به، موظفاً بنية تركيبية تضمنت حذف المفعول به للفعل «نادوا»، والمقدر بالضمير «الكاف»، ومركزاً على النداء المطلق الذي يقيّد بمن وجّه إليه، مما يدل على خطورة

ما يتضمنه هذا النداء الذي يوحى بأن الذين صدر منهم يوجدون في وضع خطير يستدعي التعجيل بإنقاذهم.

وقد ساهم هذا الحذف في بناء وزني صوتي مؤلف من مد حركة النون مدلاً لا يلبث أن ينقطع انقطاعاً فجائياً عند الوقوف على الواو الساكنة كما ينقطع صوت المستغيثين الذين أعياهم النداء.

وعمد البحري إلى مد «القنا» المقصورة ليحافظ على التجنيس بين «القنا» و«القنا» وعلى الوزن الصوتي الذي تستدعيه القافية التي تنتهي بالهمزة؛ وهي روي القصيدة؛ ومد تلك اللفظة المقصورة، قال فيه المعري «مد القنا في آخر البيت، وهو في القناة الجارية، وأصله مأخوذ من التشبيه بالقناة الثابتة، ومد المقصور سائغ عند كثير من أهل العلم» (56).

إن البنية الصرفية للفظ «قنا» حافظت على صنع التجنيس، وعلى الوزن الصوتي المطلوب، مما جعلها قادرة على شغل مكانها في الترتيب، كي تساهم في بناء صورة فنية لحالة الدعر والهلح التي يوجد عليها المستغيثون بالقائد أبي سعيد الثغري الذي يرون فيه المخلص لهم من هذا الهلاك المحقق.

على الرغم من أن غرض الهجاء عند البحري قال فيه أبو الفرج الأصبهاني (ت. 356هـ): «نقي في ضروب الشعر، سوى الهجاء»، فإن بضاعته فيه نزرّة، وجيده منه قليل (57)، وقال فيه باقوت الحموي: «وللبحري تصرف حسن في ضروب الشعر سوى الهجاء» (58)، فإن أسلوبه في بعض التراكيب الهجائية لا يخلو من دلالة بلاغية وفنية، نحو قوله في هجاء ابن المغيرة:

6 - زُحِّلِي قَدْ اسْتَفَا مِنَ الشُّو م جليماً ومؤنساً وضجياً

7 - مَذْبَرٌ يُصَمُّ وَيَعْمِي عنه رزقاً يغدو بصيراً سمياً (59)

نحسب أن مقارعته لشعر هجاء حملته على تخير أساليب فنية هجائية تشفي غليله في تشخيص عيوب نداء المشاكس، فالتجأ إلى حذف المسند إليه «ابن المغيرة» المهجور، وتجميع صفاته السيئة في اسم يتفجر من دلالاته النحس الذميمة، وذلك بعد انحراف صيغة الاسم «زحل» إلى صيغة الصفة التي كوئت بنية «النسبة»، لأن البصريين يرون أن الاسم الجامد لا يكون صفة إلا إذا أول بالمشتق، فيكون تأويل «زحلي» بـ «المنسوب إلى زحل»، وذلك ليلبسوا قواعدهم النحوية لباس القوة الإلزامية، لكونها من الثابت.

نعتقد أن البحري وفق في كشف الغموض الذي يمكن أن يترتب عن توظيف اسم النجم «زحل» توظيفاً رمزياً يعبر عما يوحى به عند المنجمين من النحس الأكبر، وذلك بإشارته إلى هذا المعنى في سياق كلامه الشعري، حيث قال «استفاد من الشؤم» استفادة حملت إليه كل ما تتضمنه هذه الكلمة من المعاني العبيحة والمخيفة، تنصهر في نفس ابن المغيرة وسلوكه، فيهرب الناس منه كأنه حمل أجرب.

وهل هناك من هو أشد شؤماً ونحساً من هذا الرجل الذي اختزل أبو عبادة صفاته في إدماره عن تلقى رزقه؟! لأنه محروم فتر عليه رزقه تقتيراً تسبب في إصابته بالصم والعشى مما يدل على تنكبه الطريق المؤدي إليه.

وفي مقابل الحذف قد يكون الذكر أسلوباً فنياً قادراً على تحقيق دلالة بلاغية قد لا يحققها الحذف في سياق معين، كما فعل البحري حينما عوض الحذف بالذكر في البنية التركيبية للبيت السابع، لأنه كان يتوقع أن يحذف معمول الفعل «يُصمُّ» والفعل «يُعَمِّي» قياساً على بنيات شائعة في اللغة العربية، مثل المثل: «حبك يُعمي ويُصمُّ»<sup>(60)</sup>. والتقدير: «يُعَمِّي عينيك عن المساوي»، ويفصم أذنك عن سماع العذل فيه. إلا أنه أثر ذكر «الرزق» الموصوف بالبصير السميع،

واعتبار الحرمان سبباً في صمم رزق ابن المغيرة وعماء، وهما العاهتان اللتان حالتا بينه وبين كسب رزقه، فحقق هذا الذكر ما لا يستطيع الحذف تحقيقه في هذا التركيب من تصوير النحس والشؤم المخفين. وعلى مستوى الشعر الذي يعتمد الغوص في المعاني بالتفكير العقلي، وصياغتها بأسلوب معقد وغامض، نقف على قول أبي تمام في مدح أبي الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة:

31 - فتى لا يرى بُناً من البأس والندي ولا شيء إلا منه غبرهما بُدُ

32 - حبيبٌ بغيضٌ عند راسيك من قلىٌ وسيفٌ على شانيك ليس له عُمدٌ<sup>(61)</sup>

المحذوف هو المدح، وتقديره: «هو» فتى، لكن المحذوف في البيت الثاني والثلاثين هو الشاعر نفسه، وتقديره: «أنا» حبيب، وهو حذف نجم عنه التباس في المستند إليه: «حبيبٌ بغيضٌ»، لأن «حبيبٌ» اسم أبي تمام البغيض إلى أعداء المدح، حيث إنه يُقصُّهم بمدحه كما يقول التبريزي شارح الديوان وعليه، فإن الغموض قد بلغ مداه حين حذف المستند إليه واكتفى بذكر المسندين: «حبيبٌ بغيضٌ» اللذين زاد تنكيرهما التركيب غموضاً، بالإضافة إلى حذف همزة «شانيك» لتخفيف الإيقاع الذي تثقله الهمزة المحدودة الباء.

ونكتفي بالوقوف على بنية تركيبية واحدة من الشعر الحديث للشاعر أمل دنقل الذي يقول في قصيدة تعتمد التفعيلة في وزنها العروضي:

صبياً

شدَّتْ على يديه القوسَ

كي يُفَيِّقَ بقية الأكرانِ

«فلما اشتدَّ ساعده...»<sup>(62)</sup>

لقد كفاني الباحث الدكتور مصطفى السعدي التأمل في الدلالة البلاغية للحذف في هذه البنية التركيبية حين قال: «ورد في الفقرة السابقة هذا التضمن التراثي: «فلماً...»، ولم يذكره الشاعر كاملاً إذ حذف جواب الشرط: «رماني». وقد جاء هذا الاستدعاء لمشابهة في الموقف، إذ كان الحب لدى الشاعر صبيّاً، ومافتى أن ترثى وقوي عوده، واكمل نضجه حتى هجر صاحبه بنفس الخبرات التي أعطاها إياه، ولأن هزيمة الشاعر أمام قلبه، أو أمام الحب غير متوقّعة»، «ولم يقدر على النطق بحقيقة المأساة»: «رماني»، فتمّ الحذف، وكان هذا الحذف غياباً لأبعاد المأساة»<sup>(63)</sup>.

وهكذا يتضح أن الحذف في التراكيب العربية؛ إلهية كانت أو بشرية، أسلوب بلاغي قديم استغلّت إمكانياته الإيحائية والبلاغية في التعبير عن أسرار، ولطائف، ومعانٍ قد يحتاج مرسل الخطاب إلى الإطالة في تبليغها، وهو ما عبّر عنه شيخ البلاغيين عبدالقاهر الجرجاني بقوله: «ترك الذكر أفصح من الذكر»<sup>(64)</sup>. فقد تأصّلت الفلسفة الجمالية لأسلوب الحذف في الإبداعات الشعرية خاصة فكانت له القدرة التعبيرية ليحتل مكانه بين وسائل الأداء الشعري، كما كانت له القدرة على أن يخفي في تضاعيفه معاني وأسرار ولطائف إعجازية في القرآن الكريم اهتدى إلى بعضها القليل من المفسرين البلاغيين الذين اعتمدوا قدرات علم المعاني في البلاغة العربية وسيلة من وسائل فهم معاني تراكيب قرآنية ودلالاتها البلاغية.



## الهوامش

- (1) دلائل الإيجاز ص 83 للإمام أبي بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن المجراسي النسوي، فرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الطبعة الثانية، 1992، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، القاهرة.
- (2) المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة تمام حسان، مجلة فصول في النقد الأدبي.
- (3) الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني 360/2، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- (4) سورة الفرقان، الآية 19.
- (5) جامع البيان عن تأويل آي القرآن 193/10، تأليف أبي جعفر محمد بن جرير الطبري، طبعة 1984، دار الفكر، بيروت.
- (6) سورة البقرة، الآية 110.
- (7) جامع البيان 529/2.
- (8) تُنظر مقدمة الكتاب عن حديث شوامس السريل للإمام محمود بن عبد الزمخشري، رتبته وضبطه وصاحبه مصطفى حسين أحمد، طبعة سنة 1986، دار لكتاب العربي، بيروت.
- (9) الأسلوبية؛ مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، ص 140، طبعة 1990، الدار الفنية للنشر والتوزيع.
- (10) سورة الشعراء، الأيتان: 12-13.
- (11) الكتاب 302/3.
- (12) سورة طه، الأيات: 24-31.
- (13) سورة التوبة، الآية 13.
- (14) الكتاب 252/2.
- (15) نفسه 252/2.
- (16) سورة الأحزاب، الآية 25.
- (17) الكتاب 533/3.
- (18) سورة الأحزاب، الآية 9.

- (19) سورة غافر الآية 69.
- (20) الكشف 177/4.
- (21) سورة الأنفال، الآية 41
- (22) الكشف 221/2.
- (23) سورة الحديد، الآية 2.
- (24) الكشف 472/4
- (25) سورة يس، الآية 78.
- (26) سورة محمد، الآية 7.
- (27) الكشف 318/4.
- (28) المحتسب في تبين وجود شواذ القراءات والإيصاح عنها تأليف أبي الفتح ابن جني 188/1، تحقيق علي النجدي ناصف والدكتور عبدالحليم النجار والدكتور عبدالفتاح إسماعيل شلبي، طبعة 1994، القاهرة.
- (29) سورة البقرة، الآية 210
- (30) تفسير البحر المحيط لمحيط بن يوسف أبي حيان لأندلسي الغرناطي، 124/2 الطبعة الثانية 1983، دلائل الفكر
- (31) الجامع لأحكام القرآن بأبلف الفرطبي 26/3، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت
- (32) نفسه، 26/3.
- (33) المقدمة لابن خلدون، ص 552، الطبعة الأولى 1978، دار القلم، بيروت.
- (34) المنزع البديع لابن محمد القاسم السجلماصي ص 25، تقديم وتحقيق علال العازي، الطبعة الأولى 1980، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب.
- (35) سورة الأنفال، الآية 29.
- (36) تفسير أبي السعود، 2 أو إرشاد العقل السليم، 352/2، دار الفكر.
- (37) سورة الأنفال، الآية 11.
- (38) تفسير أبي السعود 374/2.
- (39) سورة الكهف، الآية 2.
- (40) سورة الكهف، الآيتان: 4-5.
- (41) سورة البقرة الآية 41.

- (42) الحذف البلاغي في القرآن الكريم، مصطفى عبدالسلام أبو شادي، ص 70، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة.
- (43) ينظر الكشف 132/1.
- (44) سورة المائدة، الآيات: 27-29.
- (45) الكشف، 625/1.
- (46) سورة النازيات، الآيتان 38-39.
- (47) الكشف، 403/4.
- (48) الحذف البلاغي في القرآن الكريم ص 48.
- (49) سبأ، الحمار والعباسة ونحوهما، نحس وأطر: انحنى وعطف، عُمر: الذي لم يجرب الأمور. انظر المفضليات ص 82. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف بمصر.
- (50) هضم الكشح صامرة المحصر بهظ بدلاً الفصل الثوب الذي تنفضل فيه المرأة أي تلبسه وحده في خنوتها، صفر: جمع صفره. وهي الرملة العظيمة المتعقدة. الأنقاء: جمع نقاء، وهو الصعير من الرمل، والمعنى: كأن عجبرتها رمل. أردف رملًا. تنبهر، يكون خروج نفسها سريعاً. ينظر المفضليات ص 90-91.
- (51) تعطو: تناول، اللسان: عظام رخص ناعم ولين، اللسان: رخص شثن؛ غليظ، أي خشن؛ اللسان: شئ. أساريع دود من الرؤوس، بيض الأجساد، تكون في الرمل، تشبه بها أصابع النساء؛ اللسان: سرع. طبي: اسم واد بتهامة؛ اللسان: سرع؛ إسحل: شجر يستاك به؛ اللسان: سحل. ينظر في ديوان امرئ القيس ص 17. تحقيق «محمد أبو الفضل إبراهيم» الطبعة الخامسة، دار المعارف بمصر.
- (52) الممددة في محاسن الشعر وآدابه، تأليف الإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني 509/1. تحقيق محمد قرقران، الطبعة الأولى 1988، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
- (53) ديوان لا يحترى، 71-72، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، المجلد الأول والثاني، الطبعة الثالثة.
- (54) ديوان امرئ القيس، ص 22.
- (55) القنا: جمع قناة، وهي الرمح. قنأ: مد للقنا، وهي مجاري الماء؛ اللسان: قنا.
- (56) عبث الوليد في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد بن عبيد البختري للمعري ص 20-21. تحقيق ناديا علي الدولة 1978، دمشق.
- (57) كتاب الأعاني لأبي الفرج الأصبهاني 232/2، تحقيق عبدالكريم إبراهيم العزوي

ومحمود محمد غنيم، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والشر والتوزيع.

(59) ديوان البحري، 1283-1282/2.

(60) مجمع الأمثال لأبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، 196/1، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلّق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحمد، دار الفكر

(61) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي؛ 83/2 تحقيق محمد عبده عزّام، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة

(62) مقتل القمر، لأمل دنقل، ص 24، دار العودة، بيروت.

(63) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، د. مصطفى السعدي، ص 139، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية.

(64) دلائل الإعجاز، ص 146.



اكتساب اللغة  
الثانية - الكفايات  
والمشكلات

سمير شريف استيتية

يستعمل مصطلح اللغة الثانية في الدراسات اللغوية التطبيقية، للدلالة على مفاهيم متعددة. فهو يستعمل للدلالة على ثاني لغة يتعلمها الأفراد، في المدارس والمعاهد والكلية إلى جانب لغتهم، كحال اللغة الإنجليزية في بعض الأقطار العربية، مثل الأردن، ودول الخليج. وحال الفرنسية في أقطار عربية أخرى كسورية، ولبنان، ودول المغرب العربي. ويستعمل المصطلح كذلك للدلالة على لغة رسمية ثانية في بلد ما، كحال الفرنسية في المناطق الناطقة بالإنجليزية في كندا، وحال الإنجليزية بالنسبة للناطقين بالفرنسية في كندا أيضاً. ويدل هذا المصطلح كذلك على لغة أخرى يستعملها الناس في البيت، غير التي يستعملونها في حياتهم العامة، كحال الشيشانية والشركسية في الأردن وبعض البلاد العربية الأخرى.

يدرس هذا البحث اللغة الثانية، ومداره على ثلاثة محاور هي:

1. اكتساب اللغة الثانية، والمبادئ التي تعمل على ترسيخ هذا الاكتساب.
2. الكفايات التي تمكن الدارس من اكتساب اللغة الثانية، اكتساباً صحيحاً يجعله قادراً على ممارستها بطلاقة.
3. مشكلات تعلم اللغة الثانية. وقد جعلت هذه المشكلات في مجالين

اثنين هما المشكلات النطقية، والمشكلات النحوية والتركيبية والدلالية.

## [1] اكتساب اللغة الثانية

أجريت دراسات متعددة، لمعرفة كيفية اكتساب المتعلم اللغة الثانية. وعلى الرغم من أن كثيراً من هذه الدراسات، يقف على حالة فئة قليلة من المتعلمين، فإن النتائج التي انتهت إليها دراسات «الحالة» case study تظل مفيدة، لاعتبارات متعددة منها: أن هذا النوع من الدراسات يستصفي الوقت والجهد اللازمين، لمعرفة واقع عدد قليل من المتعلمين. وهو أمر يجعل الدراسة أقرب إلى الواقع منها إلى التنظير، وأن النتائج تكون ألصق بحالة هؤلاء الذين يدرسون اللغة الثانية، مما يجعل البحث أقرب إلى معرفة المشكلات التعليمية التي يعانون منها، فتسهل معالجتها والتعب عليها وإذا أضفنا إلى ذلك أن دراسة الحالة تجعل الباحث يقف عند كل حرجية، لا يتاح الوقوف عندها في الدراسات النظرية والعامة، تبين لنا أهمية دراسة الحالة.

وقد يقال - ومن الحق أن يقال - إن دراسة الحالة على قدر من الخصوص الذي يجعل نتائجها غير سائغة للتعميم. هذا صحيح، وصحيح أيضاً أن نتائج الحالات المحددة، لا تعمل في اتجاه مخالف لما تكون عليه نتائج الحالات العامة، بل إنها لا تكون إلا تحت مظلتها. والخصوص في الغالب، ناتج عن كون عنصر الظاهرة، واقعاً تحت تأثير متغير أو عدد من المتغيرات التي لا تتأثر بها عناصر أخرى من الظاهرة نفسها.

وإذا نظرنا في مجموع المؤثرات ونتائجها، في عدد كبير من دراسات الحالة، كان من الممكن أن ننتهي إلى تصور شامل موحد، من

سماته الأساسية أن الجانب النظري فيه، مستنبط من الجانب العملي، وذلك على خلاف ما هو معهود من أن النظرية تكون أولاً، ثم يكون بعدها التطبيق.

إذا استعرضنا الدراسات الجزئية، سواء أكانت خاصة أم دراسات حالة، تبين أن اللغة الثانية، يتم تعلمها بحسب الأسس الآتية:

1. « ما كان أوضح وأقرب إلى الوضوح، كان أقرب إلى التعلم، وأرسخ في أذهان المتعلمين »<sup>(1)</sup>. هذا يعني بالضرورة أن المتعلمين يلتفتون للغة الثانية بمقدار جوانب وضوحها لديهم. وهذا يعني كذلك أن هؤلاء المتعلمين يتفاوتون من شخص إلى آخر، في تبين جوانب الوضوح؛ فما كان واضحاً بالنسبة إلى أحدهم، قد لا يكون كذلك، بالنسبة إلى الآخر بالضرورة. وهنا تتدخل متغيرات أخرى كعامل السن، والاستعداد، والذكاء، وأثر البيئة المحلية، وأثر الأسرة، إلى غير ذلك من العوامل التي تتحرك بصفتها متغيرات متفاوتة التأثير. وفوق هذا وذاك، فإن الوضوح قد يكون بالنسبة إلى بعض المتعلمين، وضوح الموضوع الذي تعالجه اللغة، في حين أنه بالنسبة إلى آخرين، وضوح البساطة وعدم التركيب. وقد يكون بالنسبة إلى فئة ثالثة، وضوح المهارة نفسها لدى المتعلم. ذلك أن المسألة النطقية قد تكون في ذاتها، مسألة معقدة لدى أحد المتعلمين، بسيرة عند غيره. وقد يستطيع متعلم أو مجموعة من المتعلمين تبين الطريقة التي تحتذى في تركيب الجملة، أو استعمالها في الموطن الصحيح، ولا يتبين مثل ذلك لغيره.

ومن هنا، كانت مسؤولية من يتصدر لتعليم اللغة الثانية كبيرة؛ إذ عليه أن يعمل على أن يكون أمر اللغة واضحاً ميسوراً للمتعلمين، وأن يستغل ما يجده المتعلم واضحاً، من أجل تعليمه بالطريقة الأمثل.



2. «كلما كان المتعلم أقدر على تفسير الظاهرة اللغوية، كان أقدر على تعلمها»<sup>(2)</sup>. وهذه مسألة نسبية دون شك. فالتفسير المقصود يتناسب مع مستوى المتعلم: مستواه العمري، ومستواه العقلي، ومستواه المهاري. وحتى أوضح ما أعنيه بمسألة تفسير الظاهرة أقول: لو أن متعلماً طُلب إليه أن يفسّر شيئاً لم يفهمه، فلن يستطيع أن يفسره، فضلاً عن أن ينطلق لسانه به. وهنا لابد أن تلتحم اللغة مع الظاهرة التحاماً تكاملياً، يجمع بينهما وعي واحد، مؤداه أن اللغة هي الصورة التعبيرية عن الظاهرة. ومعنى ذلك أن اللغة يجب أن تكون تعبيراً عن الواقع الذي يراه المتعلم، بعيدة عن التجريد غير القابل للتفسير، بعيدة عن الربط العقلي المجرد الذي يحتاج إلى قدر كبير من التأمل والتفكير. وهذا لا يعني أن نضع الحواجز والعراقيل أمام المتعلمين، وبخاصة إذا كانوا صغاراً. الأمر ليس كذلك. ولكن المقصود أن نجعل اللغة في لسان المتعلمين مادرة على تفسير ما يرونه والتعير عنه.

قد نجد أطفالاً يفسرون ظاهرة ما في حياتهم، بتعبيرات ربما يكونون قد سمعوها من قبل، وربما لا يكونون قد سمعوها. فإذا كانت هذه التعبيرات خطأ، كان ذلك دليلاً على عدم فهم الظاهرة، وعدم فهم الطريقة التي يعبرون بها عنها. وإذا كانت هذه التعبيرات دالة على سعة خيال فليس لنا أن نردها، بحجة أنها غير موافقة لخيال الكبار؛ فالصغار لهم طريقة يعبرون بها عن تصورههم للأشياء.

3. «ما اتصل بالذاكرة القصيرة أكثر من غيره، كان أقرب منه إلى التعلم»<sup>(3)</sup>. المقصود بالذاكرة القصيرة، ما تختزنه ذاكرتنا من معلومات بصورة مؤقتة، لا حاجة بعدها إلى خزن هذه المعلومات. وحتى أوضح ذلك بمثال أقول: تصور أن أحداً طلب منك أن تعطيه حاصل ضرب 7 × 23 شفهيّاً، دون استعمال ورقة أو قلم. ستبدأ

أولاً بضرب  $3 \times 7$ ، وتكون نتيجة ذلك أنك قد حصلت على الرقم 21، حيث تضع الواحد في خانة الآحاد، وتخزنه في الذاكرة القصيرة، وتخزن فيها الرقم 2، ثم تضرب  $2 \times 7$  وتكون النتيجة 14، وتستدعي العدد 2 الذي كنت قد اختزنه في الذاكرة، وتضيفه إلى الرقم 14، ثم تستدعي العدد الذي اختزنه في منزلة الآحاد، وهو 2 وتضيفه إلى العدد 14، وتكون النتيجة 161. ثم تمحي عمليات الحزن كلها. ويسمى ما نخزنه لمدة قصيرة، كالذي رأيناه في العملية الحسابية السابقة «الذاكرة القصيرة».

ينطبق هذا تماماً على العمليات اللغوية التي نمارسها في حياتنا اليومية. ومن أجل بيان ذلك نعود إلى القاعدة التي رصدناها أعلاه، وهي «ما اتصل بالذاكرة القصيرة من اللغة، كان أقرب إلى التعلم» فأقول: إن أول ما يسمعه المتعلم من الجملة، وآخر ما يسمعه منها، يعلق أكثر من غيره بذاكرته ومن أجل ذلك، ينبغي أن تكون الجمل قصيرة، في بدايات التعلم خاصة. قد يقال إن الذاكرة القصيرة لا تخزن المعلومات إلى أمدٍ طويل، فما الفائدة منها؟ أقول: إن كثرة ورود الاستعمالات اللغوية على المتعلم، وإن كان موطنها الأول هو الذاكرة القصيرة، فإنها تنتقل إلى الذاكرة الطويلة الأمد. وهذا يعني أنها ستصبح جزءاً حيوياً من المخزون اللغوي للمتعلم.

غير أن استعمال الجمل القصيرة، لا يؤدي الوظيفة المرجوة، منه إذا لم يكن ذا فائدة للمتعلم. بعبارة أخرى، إن المخزون الذي يكون في الذاكرة القصيرة ينتقل إلى الذاكرة الطويلة، عندما يجد أنه قد حقق فائدة من نوع ما. قد يكون إحساسه بالنجاح هو الفائدة التي يجنيها. وقد يكون إحساسه بالحاجة مساوياً لإحساسه بالنجاح. وهذا يعني في التحليل الأخير، أنه ينبغي لنا أن نجعل المتعلم يحس بتلك الحاجة.

وإمقدار ما نكون قد جعلناه يشعر بذلك، نكون قد حققنا نجاحاً في هذا المجال.

4. يحدث التنامي في تعلم اللغة الثانية بصورة متدرجة. وهذا يعني أن المتعلم يبدأ بالحد الأدنى الممكن اقتناصه من اللغة، ثم يبني عليه. وقابلية ما تعلمه في الخطوة الأولى يعني أنه عمل تراكمي. وقد سجل بعض الباحثين الخطوات التراكمية التي شاهدها في السلوك اللغوي، عند مجموعة من الأطفال الذين تعلموا الإنجليزية لغة ثانية، وكانوا من الناطقين بالفرنسية. فقد اكتسب بعضهم العبارة الآتية: get out of here، ثم بنوا عليها العبارة الآتية، مما لم يكونوا قد سمعوه من قبل: let's get out of here. ثم بنوا عليها عبارة ثالثة مشككة، من استعمالهم الخاص: you should get out of here وهكذا<sup>(4)</sup>.

والتنامي بالتدرج يؤدي إلى التعميم، كالذي رأيناه في المثال السابق؛ إذ كان الطفل قادراً على أن يعمم استعمال عبارة get out of here في مواقف غير الموقف الذي استعملت فيه أول مرة سمعها فيه. وللتعميم صورة أخرى؛ يستنتج المتعلم أن اسم الإشارة «هذا» يصلح أن يستعمل إشارة لغوية منطوقة إلى كل موضوع يمكن إن نشير إليه بأيدينا، أو أن يستنتج من بدرس الإنجليزية لغة ثانية، أن التعبير عن كل فعل بجري أداؤه في وقت الحديث عنه، يكون مركباً من فعل الكينونة (is, am, are) والفعل مُنتهياً باللاحقة [ing] هكذا: we are coming, I am coming, he is coming.

ويرى بعض الباحثين أن التعميم يكون مبنياً على ملاحظة السمات الدلالية semantic features<sup>(5)</sup> لكل كلمة. من ذلك مثلاً أن يلحظ السمات الدلالية للضميرين (هو) و(هي) كما هي مبنية فيما يأتي:

+ إنسان + مفرد + مؤنث + التفات	هي	+ إنسان + مفرد + مذكر + التفات
---	----	---

بملاحظة السمات الدلالية لهذين الضميرين يمكن تعميمهما؛ فيقال عن كل إنسان مفرد مذكر مُلتفت عنه (غائب): «هو». ويقال عن كل إنسان مفرد مؤنث مُلتفت عنه (غائبة): «هي». ومن هذا المثال البسيط غير المركب، يمكن الانطلاق في تصور عملية التعميم، عند الذين يتعلمون اللغة الثانية. هذا لا يعني أن الذين يتعلمون لغتهم لا يفعلون ذلك، فهم يفعلونه دون شك. غير أن القدرة على التعميم، ينبغي أن تعمل عملها بشكل مستمر، عند الذين يتعلمون اللغة الثانية.

5. «الأطفال يتعلمون اللغة الثانية باستيعاب نظامها، لا باستظهار كلماتها»<sup>(6)</sup>. هذا المبدأ نجم عن مبدأ آخر، ومنبثق عنه، مؤداه أن اللغة ليست كلمات، وإنما هي مجموعة أنظمة نبصر آثارها في التراكيب. وهذا يعني أن الجهد الذي يبذله المتعلم في حفظ الكلمات واستظهارها، يجب أن يصرف لمعرفة الطريقة التي يرتبط بها الكلام بعضه ببعض. فإذا عرف ذلك كان من الميسور عليه أن يحفظ الكلمات، دون أن يبذل جهداً كبيراً في حفظها.

وقد وجد بعض الباحثين أن الأطفال الذين يدرسون اللغة الثانية، تضل بهم الطريق في معرفة الجملة، بسبب عدم معرفة العلاقة التي تربط بين كلمة وأخرى<sup>(7)</sup>. والتركيز قادر على أن يكشف عن هذه العلاقة.

ويكتسب المتعلمون التركيز عن طريق إحداث عزل بين مادة التعلم، في موقف ما، وما يرافق هذه المادة من معلومات فرعية متصلة بالمادة نفسها. والتركيز عندما يصبح سمة رئيسة للتعلم، يجعل المهارات اللغوية تأخذ حقها في الممارسة.

والمهارة إحدى الظواهر المعقدة التركيب في اللغة. وهي التي تمكن المتعلم من أن يقف على حقيقة مادة التعلم، والسمات التركيبية والنحوية والدلالية التي تشكل في مجموعها نظام تلك اللغة. ولما كانت المهارة اللغوية هي الترجمة العملية لاستيعاب النظام اللغوي، كان امتلاكها ضرورياً لديمومة هذا الاستيعاب. هذه واحدة؛ ثم إن اللغة ليست معرفة مجردة عن الأداء والسلوك؛ إذ لا قيمة للمعرفة اللغوية التي نعجز عن أن نجعلها واقعاً سلوكياً، وسلوكاً واقعاً. هذه ثانية.

تتكون المهارة - بعموم كونها وخصوص كبنوتتها - بوقوف المتعلم على الظاهرة واستيعابه لها. فإذا تم ذلك أصبح المتعلم مهياً لأن تكون الظاهرة ذات قيمة في منظومة قيمه. وهذه الخطوة هي الأكثر صعوبة في اكتساب المهارة. إذ لا نجد أنفسنا دائماً قادرين على تحويل المعلومات الإيجابية إلى قيم. فإذا تمت هذه الخطوة، والتزم المتعلم بها أصبحت القيمة اتجاهاً في حياته. فإذا تمت هذه الخطوة تحول الاتجاه إلى مهارة. وينطبق هذا على كل ما يسمى مهارة، والمهارات اللغوية في مقدمتها.

إن الصغار الذين يتعلمون اللغة الثانية، في المجتمع الذي ينطق بها، أقدر من غيرهم، على ترجمة الخطوات التي ذكرناها في الفقرة السابقة. فهم أولاً يستوعبون الظاهرة - ولتكن الظاهرة النطقية مثلاً - ثم يجدون أنفسهم قد وقفوا على ما يجعلهم مثل أقرانهم، من أبناء اللغة الثانية. فيجدون أنفسهم قد التزموا به؛ ليصبح اتجاهاً مصاحباً لهم، وجزءاً من حياتهم اللغوية. ثم يجعلهم تكرار الظاهرة

وممارستها الدائمة، أهل مهارة في نطق اللغة الثانية، حتى يكونوا وكأنهم من أبناء تلك اللغة.

## [2] كفايات تعلم اللغة الثانية

عرّف هامرلي الكفاية في اللغة الثانية بأنها «المعرفة التي تمكّن المتحدث من فهم اللغة، واستخدامها بدقة وطلاقة، وبكيفية ملائمة لجميع الأغراض الاتصالية في الأوضاع الثقافية المناسبة» (8).

ذكرها هامرلي ثلاث كفايات في تعلم اللغة هي: اللغوية، والاتصالية، والثقافية. والكفاية اللغوية فهي في نظره المعرفة اللاشعورية باللغة لدى الناطق المثالي الأصلي باللغة. وتتمثل هذه الكفاية في الأداء performance. وبذلك يكون مفهوم الكفاية عنده مطابقاً لهذا المفهوم عند شومسكي واستعمل هامرلي المصطلح نفسه الذي استعمله شومسكي وهو competence.

ولابد من الوقوف قليلاً عند ما ذهب إليه هامرلي، فنقول: إن تقسيم الكفايات على هذا النحو، يجعلها فروعاً تنتمي إلى أصل واحد؛ فهذه كفاية لغوية، وتلك اتصالية، وأخرى ثقافية. والحق أنه عند ذكر اكتساب اللغة، فإن الكفاية اللغوية هي الأصل الذي تنبثق منه كفايات أخرى. وليست هذه فرعاً كسائر الكفايات.

والكفايات التي تتفرع من الكفاية اللغوية اثنتا عشرة كفاية، نذكرها فيما هو آت:

### (أ) الكفاية الثقافية:

لما كانت كل لغة مرآة ثقافة الناطقين بها، كان من غير الممكن فهمها فهماً صحيحاً، بمعزل عن فهم المكونات الثقافية لأبنائها (9).

وهذا يعني أن الإلمام بقواعد اللغة نحواً وصرفاً ليس وحده كافياً، ما لم يقف المتعلم على الأصول الثقافية والحضارية للمجتمع الذي تنتمي إليه تلك اللغة. وربما كان كثير من الأخطاء الجارية على ألسنة الذين يتعلمون اللغة الثانية، ناجماً عن سوء فهم تلك الأصول، أو عدم فهمها أصلاً. ويظهر هذا جلياً في الترجمات التي تكون من اللغة الثانية إلى اللغة الأم.

### (ب) كفاية الاختيار:

وهي قدرة تمكن الفرد من أن يختار من الأشياء أقربها، ومن المعاني أثقبها، ومن الألفاظ أنسبها. وهي ملكة مكتسبة، قائمة على استعداد فطري، تنظمها الخبرة، ويرقى بها النظر. وقد أدرك العرب من قبل أهمية هذه الكفاية، حتى قال الجاحظ (ت 255هـ) مقولته الشهيرة: «دلّ على عاقل اختاره».

تظهر ضرورة هذه الكفاية في المواطن التي يغيب فيها عن الكثيرين، استعمال أنسب الكلمات للدلالة على معنى معين، أو مجموعة من المعاني. وإذا كان هذا ينطبق على اللغة الأم، فإنه أكثر انطباقاً على اللغة الثانية، فكثيراً ما يجد المرء نفسه، وقد استولت الخبرة على نفسه، وهو يبحث عن كلمة معينة في اللغة الثانية، تكون في هذا الموطن أنسب من غيرها. إن مقدرة المرء على اختيار الكلمة المناسبة، تفيد في أن يتجنب الخطأ، إذا استعمل هذه الكلمة دون غيرها. والخطأ المقصود هنا خطأ في الكلمة نفسها، أو في استعمالها. أما الخطأ في الكلمة فمثل قول أحدهم: airless wheel بدلاً من flat tire «عجلة مفرغة»؛ أي مفرغة من الهواء. لثقب فيها، وقول الآخر meater «جزار»، وغير ذلك مما يبدو سخيفاً مضحكاً.

وأما خطأ الاستعمال فمثل استعمال أحدهم shut up في موطن

كلمة listen. وقد عبّر أحد متعلمي الإنجليزية من الناطقين بالعربية عن رغبته في أن يشرب ماءً بارداً فقال: I want to drink cold water. وكلمة cold تستعمل في ما لا يستحب أن يقال: the weather is cold؛ وكان عليه أن يقول: I want to drink cool water.

وكفاية الاختيار لا تقف بصاحبها، عند تجنب الخطأ لغةً واستعمالاً فقط، بل إنها تجعل صاحبها قادراً على أن ينتقي الكلمات الأنسب للموضوع والمقام. وتصبح لديه ملكة التقاط الكلمات الأنسب للبحوث العلمية؛ فما يجوز استعماله في الحديث العادي، لا يستعمل في البحث العلمي والرسالة العلمية. فكلمة refuse تستعمل للدلالة على الرفض، وهي لا تستعمل في البحث العلمي، في مقام الحديث عن رفض فكرة ما بحجة علمية؛ فالأفضل استعمال كلمة refute أو defeat.

وهكذا يتبين أن كفاية الاختيار تتضمن قدرة على تمييز الخطأ من الصواب، وقدرة على تمييز الموطن الصحيح للكلمة، وقدرة على تمييز الأنسب من المناسب. وحين لا تكون هذه الكفاية موجودة لدى المتعلم يقع في الخطأ.

### (ج) كفاية المبادرة:

المبادرة إحدى المهارات الاتصالية التي يستطيع دارس اللغة الثانية بها أن: 1. يبادئ في الاتصال، 2. وأن يبنى تصورات خاصة تجعله أكثر من كونه متلقياً، 3. وأن يحاكم المشكلات محاكمة عقلية، 4. وأن يتماثل دائماً، عن كل ما لا يستطيع أن يفسره أو يفهمه.

وإذا كانت المبادرة ضرورية في تعلم أي شيء، وفي اتخاذ موقف حيال كل شيء في الحياة، فإنها في تعلم اللغة الثانية أكثر ضرورة



وأهمية؛ لأن المبادرة تنقذ المتعلم من الخطأ. وحين لا يكون لدى دارس اللغة الثانية مبادرة يكون عرضة للأخطاء. ومن هنا يستطيع الباحث أن يصنف بعض أخطاء دارسي اللغة الثانية ضمن عدم امتلاك كفاية المبادرة. وأظهر ما يُبرز نقص كفاية المبادرة، لدى متعلمي اللغة الثانية، ترددهم عن الحديث خوف الوقوع في الخطأ. وإذا كان هذا التردد ناجماً عن عدم ثقة المتعلم بقدرته على المبادرة، فإن استمرار عدم المبادرة يغذي هذا التردد ويزيده. وأكثر من هذا - إن شئت - ما ترى من تردد في نطق الكلمة، حتى يظهر بينها وبين التي بعدها توقف تأباه اللغة، وتأباه عملية التواصل التي هي من أهم أهداف اللغة. بل إن هذا التردد يجعل المتكلم يعيد الكلمة الواحدة أو بعضها عدة مرات، ليتمكن نفسه من التقاط الكلمة التالية. ومن الغريب أن مثل هذا التردد لم يدرس حتى الآن، ضمن الأخطاء اللغوية التي يقع فيها دارسو اللغة الثانية.

#### (د) كفاية التنامي:

لا أبالغ إذا عرفت الإنسان بأنه الكائن الحي، القادر على التعلم المتنامي، وذلك لكونه قادراً على أن يبني خبرة على خبرة. وهذا ليس مجرد تعلم تراكمي، كما يظن علماء النفس؛ فإن التراكم لا يقتضي تنامياً، وإن كان أحسنه ما كان كذلك. عندما يستعمل دارس اللغة الثانية كفاية التنامي - إذا كان يمتلكها - يستطيع أن يدمج خبرتين تعليميتين أو أكثر، لينتج منهما خبرة أو مجموعة من الخبرات الجديدة. أي أنه يكون قد وصل إلى الكيفية التي يتبعها في إنتاج تراكم جديد في لغته، لم يكن قد سمعها من قبل. وهذا هو الإبداع في استعمال اللغة.

وعلى ذلك، عندما نجد متعلماً لأي لغة ثانية، لا يستطيع أن

يبتكر تراكيب جديدة، غير ما كان قد اختزنه من قبل، فمن اليسير أن نحكم عليه بأن خبراته اللغوية في اللغة الثانية، ليست مبنية على تعلم متنام. وربما حكمنا عليه بأنه لا يمتلك مثل هذه الكفاية. وإذا كان تحليل الأخطاء اللغوية يعمل على تحليل ما يقع فيه المتعلم بصورة فعلية فقط، فإنني أرى أن تنمية تعليم اللغة الثانية، تقتضي فحص كفاية التنامي لدى هذا المتعلم.

الأصل في التنامي أن يكون متدرجاً، يقوم تدرجه على تعاقب الأوقات؛ فكلما مرَّ يوم جاز لك أن تفترض أن المتعلم قد زاد تعلمه من اللغة الثانية، على ما كان عليه في يوم سابق. هذا هو الأصل. ولكن التنامي قد يحدث في الموقف التعليمي الواحد؛ بمعنى أن خبرتين تعليميتين أو أكثر، مما يعرض للمتعلم من اللغة الثانية، تأخذ حيزاً لها في ذهن المتعلم، فيبني عليها مباشرة خبرت جديدة، فيحدث النمو والتنامي معاً؛ أي أن ثمة تعلماً، وإبداعاً، قد أخذاً مرقعين لهما في معرفة المتعلم باللغة الثانية.

كفاية التنامي عند الأطفال أكثر مما هي عليه عند الكبار، في مسائل محدودة من اللغة الثانية؛ فهم أكثر قدرة على تنامي النطق الصحيح لأصوات اللغة الثانية. وهم أكثر قدرة على تنامي الطلاقة في الحديث، وعلى التعبير عن الأشياء التي هي جزء من حياتهم، بصورة صحيحة تناسب مستوى وعيهم وإدراكهم. ولكن كفاية التنامي عند الكبار، تكون مركزة على تبصّر القواعد النحوية والصرفية، أو هكذا يفترض أن يكون الحال. وتكون درجة الربط عند الكبار أكبر مما هي عليه عند الصغار، أو هكذا يفترض أن يكون واقعهم، مما يمكنهم أن يكونوا أعمق تفكيراً من الصغار، عند النظر في المسائل اللغوية والنحوية والصرفية.

## (هـ) كفاية الاحتواء:

الاحتواء قدرة ذهنية ، يتمكن المتعلم بواسطتها من ضبط العناصر الجزئية للظاهرة، ضبطاً سليماً، بحيث تكون صحيحة باعتبار صحة كل جزء منها. وحتى نوضح هذه المسألة نأخذ ظاهرة نحوية، وهي الجملة الفعلية ذات الفعل المتعدي، في مثل: باع زيد سيارته. عندما تكون لدى المتعلم ظاهرة الاحتواء، فإنه يتمكن من أن يقيم الجملة صحيحة باعتبار عدة أمور تحتويها الظاهرة، منها تقدم الفعل، ثم مجيء الفاعل بعده، ثم مجيء المفعول، ثم المضاف إليه. وقيم إعراب الجملة برفع الفاعل ونصب المفعول به. وبمقتضى كفاية الاحتواء يكون المتعلم قد أحاط بهذه الجملة، من حيث إنه قد أحاط بمفرداتها.

ثم يكون احتواء آخر، وهو أن ما توصل إليه المتعلم، بما ذكرناه أعلاه، يصبح نتيجة تحويرها نتيجة أكبر منها، وهي أن هذه الجملة محكومة بمقتضى النمط الذي ننتمي إليه، لا بمقتضى كونها جملة مفردة.

وثمة احتواء ثالث يظهر في احتواء النص كله على أجزائه الرئيسة؛ من جهة الشكل والمضمون. وليس الاحتواء تعميمًا؛ فهو من جهة تعميم، ومن جهة أخرى انتقال من الأعلى إلى الأدنى.

## (و) كفاية الإنتاج

هذه الكفاية من أهم ما يملكه الفرد من قدرات لغوية. وهي تتضمن كفايتين: التوليد والتحويل. عندما يكون المتعلم قادراً على أن يولد عدداً غير محدود من الجمل، مما له صورة واحدة محددة، وعندما يكون قادراً على أن يجري عمليات التحويل في اللغة الثانية كما يجريها أهلها، يكون قد تعلم تلك اللغة تعليماً صحيحاً. وليس الأسر مقصوراً على جانب الصحة، فإنه يتضمن - إلى جانب ذلك - قدرة

لغوية إنتاجية ، تجعل المتعلم ناطقاً بتلك اللغة، وإن لم يكن من أهلها ، أي وإن لم تكن اللغة الثانية لغته الأم. وينبغي أن يتناول الباحثون في علم اللغة التطبيقي تشخيص هذه الكفاية عند دارسي اللغة الثانية.

### (ز) الكفاية النسقية

يفترض في من يتعلم لغة أن يكون قادراً على تنسيق أفكاره وترتيبها عند ممارسة الحديث بتلك اللغة. والتنسيق يعني القدرة على تنظيم الأفكار، بحيث يكون ورودها على صورة مخصوصة، تجعل كل جملة من جمل الخطاب لبنة متماسكة مع سائر الجمل، ومتسقة معها في أداء ما يريد المتكلم أن يوصله إلى المخاطب.

وإذا كان الباحثون في علم اللغة التطبيقي يبحثون عن خطأ معجمي، أو صوتي، أو صرفي، أو نحوي، في أداء من يتعلمون لغة ثانية، فالأجدر من باب استكمال البحث والدرس أن يقفوا على صورة الأداء النسقي الذي يلتزم به دارس اللغة الثانية؛ ليعرفوا الصورة الحقيقية التي يصدر عنها في تنسيق كلامه.

### (ح) كفاية الوصل والفصل

ليس الوصل والفصل أداءً فقط، ولكنه بالإضافة إلى ذلك كفاية. بوجودها يكون الإنسان قادراً على أن يصل بعض كلامه ببعض، وأن يفصل بعضه عن بعض. وفي تعلم اللغة الثانية - كما هو الحال في اللغة الأم - يكون من سقط الأداء أن يظهر الفصل حيث ينبغي أن يظهر الوصل. ومن أسوأ مظاهر الفصل على الألسنة تردد بعض حروف العطف عدة مرات بين الكلمات، فيقال: وَ وَ وَ ، أو: فـ.. فـ.. فـ، وأحياناً يمدّ حرف العطف إمعاناً في الفصل، فيقال: فـ... فـ. وأحياناً تتكرر لام التعريف عدة مرات: ال... ل... ل... ل... وأحياناً

كثيرة يملأ الفراغ بين الكلمتين في الجملة الواحدة بصمت أو سكتة طويلة. في مثل هذه الحالات يظهر أن المتكلم لا يملك كفاية في الوصل تجعله قادراً على أن يكون طليقاً في حديثه.

وإذا كان الفصل في مكان الوصل خطأ كبيراً في أداء اللغة؛ لكون المتعلم لا يمتلك كفاية الوصل، فإن الفصل في مكان الوصل خطأ كبير كذلك؛ إذ إن الفصل في ذاته مهارة نابعة من كفاية. فالتوقف في المواطن التي ينبغي أن يتوقف فيها المتكلم، دليل على أنه يعرف أن الفصل ضرورة دلالية أحياناً، وضرورة أدائية في كل الأحوال.

وينبغي للذين يبحثون عن الأخطاء اللغوية في أداء اللغة - سواء أكانت اللغة الأم أم الثانية - أن يتوقفوا طويلاً عند ظاهرة الوصل، ليعرفوا مقدار ما تحقق للمتعلم من طلاقة في امتلاك الوصل، وعدم طلاقة في عدم امتلاكه.

### (ط) كفاية الاتصال

لما كان الاتصال من أهم أهداف اللغة، كان امتلاك هذه الكفاية أساساً في تحديد درجة الإتقان التي يمتلكها المتعلم. وهذا يعني أن امتلاك الكفاية أصل، وأن درجة تحقيقها تختلف من شخص إلى آخر، بل من موقف إلى آخر أحياناً، بالنسبة للشخص نفسه. والأشخاص إنما يختلفون في هذا، لاختلافهم في القدرة على الحديث بجرأة، دون تردد. ذلك أنك تجد بعض المتعلمين يترددون في مخاطبة الجمهور، وتجد بعضهم يتكلمون بثقة تامة، دون شيء من الوجل والتردد.

وتجد بعض المتعلمين قادرين على أن يوصلوا الفكرة إلى المخاطب، مما يدل على علو كفاية الاتصال لديهم، وتجد آخرين غير قادرين على ذلك، حتى وإن كانوا يفهمون الفكرة التي يريدون أن يوصلوها إليه. وينبغي لمن يبحثون عن الأخطاء اللغوية لدى متعلمي

اللغة - سواء أكانت اللغة الأم أم الثانية - أن يبحثوا عن هذه الكفاية لدى هؤلاء المتعلمين.

### (ي) كفاية التفاعل

لهذه الكفاية عدة أوجه، منها أن يكون قادراً على أن يتفاعل مع المخاطبين. ومن مظاهر هذا التفاعل أن يكون قادراً على العطاء مثل قدرته على الأخذ، وأن يحترم وجهة نظر الطرف الآخر، وأن يسأل حيث ينبغي أن يكون السؤال، وأن يترك للمخاطب أن يسأل كما يشاء.

ومن وجوه التفاعل أن يكون المرء قادراً على أن يتفاعل مع اللغة التي يتكلمها، سواء أكانت اللغة الأم أم الثانية، وأن يكون قادراً على التفاعل مع الأفكار التي يريد أن يوصلها إلى الآخرين.

وينبغي أن يطر علماء اللغة في دراستهم للأخطاء اللغوية التي يقع فيها متعلمو اللغة الثانية، إلى الأخطاء الناتجة عن عدم وجود كفاية التفاعل، مع الأشخاص ومع اللغة، لدى هؤلاء المتعلمين.

### (ك) الكفاية البنائية

ليست اللغة كلمات تحفظ، ولكنها فوق ذلك قدرة على البناء، بناء الجملة الصحيحة بمقتضى تصور أبنائها الناطقين بها؛ ذلك التصور الذي تعبر عنه قواعد بناء الجملة في اللغة. وليست الكفاية البنائية محصورة ببناء الجملة؛ فإقامة العلاقة بين الجمل لا تقل أهمية عن إقامة العلاقات بين الكلمات في الجملة الواحدة. وإلا أصبح الكلام بهجملته غير مفيد، وإن كان مفيداً على مستوى الجملة الواحدة. والذين يدرسون الأخطاء التي يقع فيها المتعلمون، مطالبون بأن يبحثوا عن وجود هذه الكفاية، لا أن يكتفوا بالبحث عن خطأ في النطق، وآخر في الصرف، وثالث في النحو.

والفرق بين الكفاية النسقية والكفاية البنائية، وإن كانتا متكاملتين ، أن الكفاية البنائية تجعل المتكلم قادراً على أن يربط بين الجملة والجملة، بحيث لا يحدث بينهما انفصال. وأما الكفاية النسقية فإنها تجعل المتكلم قادراً على ترتيب أفكاره على النحو الذي وضناه.

والفرق بين كفاية الوصل والفصل، والكفاية البنائية، وإن كانتا متكاملتين كذلك، أن الوصل ربط لفظي، وأن الفصل فكّ للروابط اللفظية، في حين أن الكفاية البنائية مجموعة من الروابط المعنوية. إن كفاية الوصل والفصل كفاية ذات وجهين، نحتاج لأحدهما كما نحتاج للآخر. وأما الكفاية البنائية فهي واحدة من أول كلمة إلى آخر كلمة، في الجملة الواحدة ، ومن أول جملة إلى آخر جملة في النص الواحد. ولذلك تبدأ الكفاية من الكلمة الأولى في الموضوع ، وتمتد حتى آخر كلمة فيه.

### (ل) كفاية الإنجاز

أهم سمة لهذه الكفاية أنها تدفع صاحبها إلى إنجاز الرسالة اللغوية على نحو مُرضٍ لما يقتنع به، ولما يقتنع به الذين يخاطبهم. ولولا هذه الكفاية ما أتم أحد منا رسالة، ولا أنجز عملاً، ولا وصل إلى غاية. وتوشك أن تكون هذه الكفاية مسيطرة على ذهن من يريد أن يوصل الرسالة اللغوية، من أول لحظة يبت فيها رسالته إلى آخر لحظة. وعلى ذلك من السهل أن نقول: إن المدى الزمني لهذه الكفاية، هو الزمن الذي تبت فيه الرسالة. والذين لا يمتلكون هذه الكفاية يظهرون في إحدى صورتين أولاًهما أن المتكلم يؤدي الرسالة مبتسرة ضعيفة ناقصة، يتلعثم في أدائها؛ لا يعرف كيف يوصل أفكاره، ولا من أين يبدأ، ولا إلى أين ينتهي. ويظهر كثيراً في أداء اللغة الثانية على

السنة من لا يمتلكون هذه الكفاية. وقد يدفع ذلك الكثيرين منهم إلى الإحجام عن الكلام في اللغة الثانية. وثانيتها أن المتكلم يبدأ بأول جملة، ثم ينساق إلى الحديث المستفيض الذي يتداعى فيه الكلام، من غير أن ينتهي المتكلم إلى نتيجة، لأن كفاية الإنجاز عنده ليست ذات إنجاز.

### [3] مشكلات تعلم اللغة الثانية

تظهر مشكلات تعلم اللغة الثانية عند ممارستها بصورة واضحة؛ إذ ينبع عن هذه المشكلات تباين كبير بين نطق أبناء اللغة لأصوات لغتهم، ونطق المتعلمين من غير الناطقين بهذه اللغة. يظهر التباين كبيراً بين تركيب الجملة الذي يؤديه أبناء اللغة والمتعلمون من الناطقين بغيرها. يظهر الفرق واضحاً بين استيعاب المرء لمعاني لغته والمعاني التي يقف عليها ويتعلمها من كلمات اللغة الثانية وتراكيبها. ويظهر الفرق واضحاً كذلك في الكتابة، من حيث سلامة الكلمة بنية وصياغة وإملاء واستعمالاً، أو عدم سلامتها، ومن حيث سلامة الجملة أو عدم سلامتها.

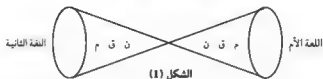
وعلى ذلك، نستطيع أن نوزع هذه المشكلات في مجالين من مجالات التعامل مع اللغة، تعلماً وأداءً وتعليماً؛ الأول: الأداء المنطوق والمكتوب ويتضمن تعلم النظم الصوتية والصرفية والتركيبية في اللغة الثانية. والثاني: الفهم والاستيعاب. على أننا سنركز هنا على العمليات العقلية التي تتم في أثناء تعلم اللغة الثانية، وعند أدائها في مجالاتها المنطوقة والمكتوبة والاستيعابية. وسنركز على حلول المشكلات بما يضمن التغلب عليها، وتجنب الوقوع فيها. وهذا بيان ذلك:



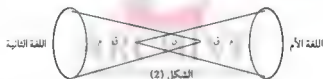
## 1. المشكلات النطقية

تبرز مشكلات تعلم الأصوات في اللغة الثانية بتأثير عدد كبير من العوامل، من أهمها عامل السن؛ فكلما كان المتعلم صغيراً كان أقرب إلى نطق الأصوات على النحو الذي ينطقها به أبناء اللغة. ومع أن المتوقع أن يكون الأمر على نقيض ذلك؛ لكون الكبار أقدر على الاستيعاب، فإن حادثة السن تجعل نطق أصوات اللغة الثانية، مطواعاً لألسنة الأطفال. وهذا يعني - في ما يعنيه - أن الفاصل في هذا هو كون ألسنة الصغار قابلة للتعامل مع أصوات اللغة، والتحريك بمقتضى ما تلمحه خصائصها. ولا أقول إن الاستيعاب ليس له أثر في العملية، ولكنني أقول إن التقليد والمحاكاة، مع كون الألسنة قابلة لممارسة نطق الأصوات على طبائعها في لعنتها الأصلية، هو الذي يجعل تمكن الصغار من خصائص الصوت وسماته، أقوى من تمكن الكبار حتى مع غلبة الاستيعاب. والمرآة في هذا أن الأعضاء الناطقة تكون عند الصغار قابلة لأي تشكيل، مطواعاً لأي تغيير. أما الكبار فإن طول إلفة نطق الصوت على هيئة معينة، وعدم بلوغ الإمكانيات النطقية الموجودة في لغات أخرى، يجعل الأعضاء الناطقة أضعف استجابة، وأقل تكيفاً عند نطق أصوات اللغة الثانية. فكان الزمان يطوي من قدرات اللسان وسائر أعضاء النطق، ما كانت قادرة على أدائه بيسر وسهولة.

يمثل بعض علماء اللغة العلاقة بين اللغة الأم واللغة الثانية بمخروطين متقابلين من جهة رأسيهما؛ حيث يقع على رأس كل واحد منهما نطق اللغة، على اعتبار أن العملية النطقية هي رأس الأمر كله إذ لولا النطق ما حصلت عملية التواصل اللغوي. ويظهر تمثيلهم هذا في الشكل (1).



حيث إن (ن) هو عملية النطق؛ (ق) هي القواعد النحوية والصرفية؛ و (م) هي الكلمات التي نعرفها من اللغة<sup>(10)</sup>. وتقع القواعد النحوية والصرفية في الوسط؛ لأنها الضابط الذي يضبط العلاقة بين المفردات التي تتألف منها تراكيب مقبولة. تقابل المخروطين دون تداخلهما يشير إلى بداية تعلم المرء لغة ثانية. وعندما يتداخلان كما هو واضح في الشكل (2)، يظهر تأثير نطق اللغة الأم في اللغة الثانية.



إن تعلم أصوات اللغة الثانية، بمعزل عن التعامل مع الناطقين بها، هو في ذاته مشكله كبيرة. وليست هذه المشكلة خاصة بتعلم الأصوات فقط، إنها أكثر من ذلك بكثير، فهي تمس الجوانب الأخرى في اللغة ومجالاتها المختلفة، من صرف ونحو ودلالة. وهنا تعرض لنا مسألة أخذ اللغة عن غير أبنائها، ممن لا يمتلكون مهارات النطق التي يمتلكها أبناء اللغة الثانية. فإذا كان الذين تناط بهم وتلقى على عواتقهم مسؤوليات تعلم اللغة الثانية، لا يمتلكون هذه المهارات، فكيف يمكن تصور جدوى تعليمهم لها، وفاقد الشيء لا يعطيه؟ وإذا كان هؤلاء بمنأى عن النطق الصحيح لأصوات اللغة الثانية، فهل يمكن أن يكون الذين يأخذون عنهم اللغة الثانية، أقرب إليها منهم إلا من

قبيل الاستثناء الذي لا تقوم به قاعدة؟ وإذا كانت درجة انحرافهم عما يمكن أن يكون معياراً، تخرج عن حد المعيار، بمقادير قليلة، فهل يتصور أن مقادير انحراف النطق عند طلابهم ستكون أقل منها؟ وإذا كانت كثيرة فكيف لا تكون عند المتعلمين أكثر؟ إنني أقدم هنا مشكلات حقيقية، أرجو أن يتناولها الباحثون ليدرسوها، فيحددوا لنا درجات الانحراف، والتسارع فيه، من جيل إلى جيل. وأظن أنهم إذا فعلوا، فسيفقون على مقدار العجز والضعف في نطق الأصوات، في آخر ما آل إليه التعليم التقليدي للغة الثانية.

لا بد أن يعيش المتعلم في المحيط الذي تعيش اللغة الثانية فيه حياتها. والسبب في ذلك أن المعلم حتى وإن كان من الناطقين باللغة الثانية، لا يستطيع هو نفسه أن يكون بديلاً للمحيط الذي تُمارس فيه لغته، مهما أوتي من قدرة على التعليم. ومهما عظمت مهارات التوصيل لديه وقد توصل المربون، إلى ما يمكن أن نسميه المحيط الصغير في تعليم اللغة، وفيه يواصل المتعلمون ممارسة اللغة التي يتعلمونها، ليس في وقت الدرس فقط، بل في ساعات كثيرة من اليوم.

يؤثر نطق أصوات اللغة الأم، دون شك، في نطق أصوات اللغة الثانية. وهذا أمر نلاحظه كثيراً في حياتنا. وقد أجريت دراسات كثيرة في مختلف الجامعات الأمريكية والأوروبية، لمعرفة الآثار النطقية التي يحدثها نطق اللغة الأم في نطق أصوات اللغة الثانية. وسأوضح ذلك من خلال النظر في هذه الآثار، ضمن توزيع الأصوات التي يحدث عليها التعبير في فئات ثلاث هي: فئة الوقفيات stop sounds، والاحتكاكيات fricatives والأصوات الواضحة سمعياً sonorants. وهذا بيان ذلك:

## (أ) التغيير في نطق الوقفيات:

يجري التغيير في نطق بعض الأصوات الوقفية على السنة الذين يتعلمون لغة ثانية، وإنما يحدث التغيير في النطق بسبب تأثير المتعلمين بلغتهم الأم، وهم ينطقون اللغة الثانية. وأمثلة ذلك كثيرة أقدم بعضها في ما هو آت:

التاء والذال في العربية صوتان لثويان وقفيان، أولهما مهموس وثانيهما مجهور. ويختلف نطق هذين الصوتين، في لغات أخرى، على أنحاء متعددة؛ ففي اللهجات الأمريكية ينطق صوت التاء همزة، في الموقع الأخير من بعض الكلمات، وذلك كما في hit و but. لكنه ينطق راءً في مواقع أخرى كما في: better و matter. وينطق هذان الصوتان انعكاسيين retroflex في لغات شبه الجزيرة الهندية، أي أن أسلة اللسان ترتد منعكسة إلى الخلف، مع سلامستها للطرف المتأخر من اللثة.

ولهذا الصوت [d] في الإسبانية موقعان، فيكون في أحدهما صوتاً وقفياً، كما هو الحال في العربية، وذلك كما في كلمة dos «اثنان». ولكنه إذا كان محصوراً بين حركتين؛ بأن كان مسبقاً بحركة ومتبوعاً بحركة في الوقت نفسه، فإنه يصبح كالذال العربية، وذلك كما في كلمة lado «جانب»؛ إذ تنطق هذه الكلمة لاذو.

وفي مقابل هذه الصور من الأداء النطقي، نجد المتعلمين من الناطقين بالعربية ينطقون الصوت [t] تاء حيث ورد، بغض النظر عن سياقاته التوزيعية في الإنجليزية. وفي المقابل تجد الناطقين بالإنجليزية ينطقون التاء العربية كالراء، وتجد الناطقين بالإسبانية ينطقون الذال في العربية ذالاً، عندما يكون محصوراً بين حركتين. وتجد الناطقين بلغات

شبه الجزيرة الهندية، ينطقون التاء والدال في العربية والإنجليزية لشويين انعكاسيين alveolar retroflex.

في المقابل، لا تجد أحداً من الناطقين بالعربية، يجعل التاء والدال انعكاسيين، عندما يتعلمون إحدى لغات شبه الجزيرة الهندية. ولا أظن أن ذلك بسبب صعوبة هذا النطق، وإنما بسبب كونه نطقاً غير مستحب، بل هو محل تنذر في بعض الأحيان.

وأما الضاد فهو مشكلة الكثيرين ممن يتعلمون العربية من الناطقين بغيرها. والناطقون بالفارسية والتركية والبوشتو والأوردية والسندية يجعلون الضاد زائلاً مفخمة.

وأما الطاء فتظهر له تنوعات أليفونية في الإنجليزية، كما في كلمة but، فإن الصوت [t] ينطق في مثل هذه الكلمة طاءً. على الرغم من هذا فإن كشرس من الناطقين بالإنجليزية، ينطقون الطاء العربية تاءً. يستوي في هذا عامة هؤلاء، عندما ينطقون أعلاماً عربية فيها طاء، وعند الكثيرين ممن يتعلمون العربية منهم. فقد ينطقون العلم (ظاهر) بالتاء Taher. وفي المقابل فإن بعض العرب ينطقون العلم Tom بالطاء لا التاء.

والقاف مشكلة كبيرة لدى بعض من يتعلمون العربية، من الناطقين بغيرها. والناطقون بالفارسية والتركية والأوردية والبوشتو ينطقون هذا الصوت غيناً مفخمة. على الرغم من وجود حرف القاف، في الأبجدية الفارسية، فإن الإيرانيين لا ينطقونه قافاً بل غيناً مفخمة كما قلت. أي أن القاف (وكذلك الضاد) ليس لهما وجود فونيمي على النحو الذي ينطقان به في العربية الفصحى، على الرغم من وجود حرف لكل منهما في الفارسية. ولهذا فإن الفونيم الذي يدل على نطقه حرف القاف في الفارسية هو الغين المفخمة. والفونيم الذي يدل على نطقه

حرف الضاد في تلك اللقمة هو الزاي المخمة. ومن هنا، كان من المتوقع أن الناطقين بتلك اللغة عندما ينطقون هذين الفونيمين في العربية، مثل نطقهم لهما في لغتهم الأم.

في الإنجليزية صوت طبقي وقفي مهموس [k]، وهو النظير الإنجليزي لصوت الكاف في العربية. ويرد هذا الصوت نفسياً aspirated أي أن الكاف تكون متبوعة بدفقة هواء، كما في ice cream. وعندما ينطق المتعلمون من أبناء العربية، وغيرهم ممن ليست الإنجليزية لغتهم الأم هذه الكلمة، ينطقون الكاف فيها غير نفسياً nonaspirated.

وأما الباء فمن الظاهر أنه أقل الأصوات الوقفية تغيراً، في السنة الذين يتعلمون اللغة الشامية. ولكن التغبير مع ذلك واقع. في العربية فونيم واحد شفثاني وقفي، هو صوت الباء المجهور، ولهذا الصوت تنوعات أوفونية محدودة؛ منها أنه يرد متبوعاً بانفجار، هو في حقيقته دفقة هواء، تأتي عقب الانفجار فتسرزه وتقويه. ولذلك يعدونه من أصوات القلقة الخمسة (ق ط ب ج د). هذا هو النطق الذي كان يجري على السنة الفصحاء من العرب، وبه قرئ القرآن الكريم. ولكن كثيرين من المثقفين وغير المثقفين من الناطقين بالعربية في أيامنا هذه، لا يجري مثل ذلك على ألسنتهم، حتى وهم يقرؤون القرآن الكريم، إلا من التزم منهم بقواعد التجويد والقراءة. هذا الانفجار إنما يكون عندما يرد الباء (وكذلك الأصوات الأربعة الأخرى) غير متبوع بحركة. أما إذا كان متبوعاً بحركة، فإن انفجاره لا يكون متبوعاً بقلقة.

وللباء تنوع أوفوني آخر في العربية؛ فقد يرد هذا الصوت مهموساً إذا كان مجاوراً لصوت مهموس كما في (سبت، وكبس)، في حال إسقاط القلقة مع كون الباء غير متحرك. أما في الإنجليزية فثمة

تنوع فونيمي للصوت الشفتاني الوقفي؛ فعندهم الصوت المجهور، وهو الذي يقابل صوت الباء في العربية، وعندهم كذلك النطق المهموس له، وهو [p]، كما في stop. وهذا الأخير له تنوعات أوفونية في الانجليزية، فيرد في بعض السياقات نَفْسِيَّ aspirated، ويرد في سياقات أخرى غير نَفْسِيَّ nonaspirated. فالتنوع هنا تنوع أوفوني كما قلنا. غير أن هذا الصوت يرد في بعض اللغات الآسيوية مثل التايلاندية نفسياً وغير نفسي، في تنوع فونيمي يؤدي إلى تغيير المعنى.

هذه التخالفات في نطق صوت واحد بين لغة وأخرى، تؤدي إلى أن تؤثر صيغة نطق الصوت في اللغة الأم، في طريقة نطق الصوت في اللغة الثانية، على ما بينهما من تخالف في بعض السمات، وعلى ما بينهما من تنوع، قد يكون في إحدى اللغتين فونيمياً، وفي اللغة الثانية أوفونياً.

وليس ثمة مشكلة كبيرة عندما ينطق المتعلمون صوتاً ما، في اللغة الثانية، مخالفاً لما هو عليه نطقه في سياق معين، إذا كان هذا التغيير أوفونياً في اللغة الثانية. ولكن المشكلة تظهر عندما يكون هذا التغيير فونيمياً في اللغة الثانية. ولتوضيح هذه المسألة أقول: لا مشكلة في أن ينطق المتعلمون العرب صوت [k] غير نَفْسِيَّ في كلمة ice cream، فهذه السمة في هذا الصوت في الإنجليزية، سمة أوفونية ليس لها تأثير في تغيير المعنى. ولكن المشكلة عند نطق المجهور مهموساً، أو المهموس مجهوراً، إذا كان ذلك يؤدي إلى تغيير المعنى، كما في نطق المجهور [b] في [tab] «مقبض أو لسان» مهموساً، فتصبح الكلمة [tap] التي تعني «سداة أو حنفية»، وهو تغيير في المعنى، بسبب تغيير المجهور إلى مهموس، أو العكس، ومثل ذلك يقال

عن تغيير أي سمة في أي صوت في اللغة الثانية، بتأثير نطقه في اللغة الأولى، إذا كان ذلك التغيير مؤدياً إلى تغير في المعنى.

### (ب) التغيير في نطق الاحتكاكيات

من الأصوات الاحتكاكية ما يقع ضمن دائرة التغيير الألفوني، في لغة معينة. ومنها ما يقع ضمن دائرة التغيير الفونيمي في اللغة نفسها. فإذا نظرت إلى لغة أخرى، فقد تجد ما كان تغييراً ألفونياً في هذه، يصبح تغييراً فونيمياً في تلك. وحتى أوضح هذه الحقيقة أقول: إن الصوت اللثوي الاحتكاكي الصغير المرقق المهموس [s] في الإنجليزية، قد يصبح مطبقاً (مفخماً) في الإنجليزية نفسها، ضمن دائرة التغير الألفوني، فيصبح وكأنه الصوت الذي نسميه في العربية صاداً كما في كلمة [sub].

في العربية تنوع فونيمي بين السين والصاد، كما هو الحال في سار وصار؛ سَيْفٌ وصَيْفٌ، سَرٌّ وصرٌّ؛ أسيل وأصيل. ولكن هذا لا يعني أن التنوع بين السين والصاد، لا يكون في بعض السياقات تنوعاً ألفونياً. إن مثل ذلك كائن في العربية، كما هو الحال في: سراط وصرط.

من السهل أن نلاحظ التغير في السنة الناطقين بهاتين اللغتين، وهم يتعلمون اللغة الأخرى، فقد ينطق العربي الصوت الصغير في كلمتي [stop] و[story] بما يشبه الصاد عندنا، وهذا أمر ملحوظ كثيراً. وأما الناطقون بالإنجليزية، فهم معرضون للخطأ في نطق الصاد بصورة أوضح مما هي عليه عند الناطقين بالعربية، عندما يتعلمون الإنجليزية.

ومن الاحتكاكيات ما يظهر في لغة، ويختفي في لغة أخرى، حتى وإن كان له حرف، في اللغة التي يختفي فيها نطقه في السياقات



كلها أو في بعض السياقات. وأوضح هذه القضية بالصوت الاحتكاكي المهسوس [h]، وهو نظير الهاء في العربية. هذا الصوت يظهر في الإنجليزية فونياً، ويسمع نطقه إلا في كلمات معينة؛ فهو يسمع في مثل [head, hotel] ويختفي في مثل [rehabilitation]. ولكنه في الفرنسية يختفي في ما لا يحصى من الكلمات الفرنسية، كما في: [honneur, homme, hotel, hear, hello]. ويظهر تأثير هذا النطق في السنة الناطقين بالفرنسية وهم يتعلمون الإنجليزية.

ومن الأصوات الاحتكاكية التي تظهر في لغة، وتختفي في أخرى، الذال، والشاء، والصاد، والحاء، والظاء. هذه الأصوات العربية لها حروف دالة عليها في العربية والفارسية. ولكن هذه الأصوات اختفت من الفارسية تماماً، فاستبدل الزاي بالذال، والسين بالشاء، والسين بالصاد، والحاء بالهاء، والزاي المفخم بالظاء؛ فكلمة (ذكر) - وهي في لغتهم بالمعنى الذي هي عليه في العربية - تنطق في لغتهم (زكر)، وكلمتا (ثابت وثمر) - وهما في لغتهم بالمعنيين اللذين في العربية - تنطقان: (سابت وسمر) وكلمة (صالح) - وهي في لغتهم بالمعنى الذي هي عليه عندنا - تنطق (ساله). وهنا يكمن سر الانتقال بالتعميم؛ إذ إنهم ينطقون كل كلمة عربية فيها أحد هذه الأصوات على النحو الذي ينطقونه به في لغتهم.

تبدو المشكلة أكثر تعقيداً عندما لا يكون لصوت ما، أي رمز كتابي دال على وجود تاريخي للصوت في لغة المتعلمين. فإذا كانت المشكلة صعبة بالنسبة للناطقين بالفارسية أن ينطقوا الشاء، والذال ذالاً، فلا شك أن معرفة لديهم من نوع ما، تدلهم على النطق الصحيح لهذين الصوتين، في الكلمات العربية التي يتعلمونها، على الرغم من نطقهم بخلافه، تأثراً بلغتهم. فالمشكلة أيسر وأخف مما هي عليه عند

الناطقين باليابانية، وهم يتعلمون الإنجليزية؛ فهم ينطقون الشاء سيناً، والذال زايأ؛ لأنه لا وجود في لغتهم للشاء والزاي.

### (ج) التفهيم في نطق الأصوات الواضحة سمعياً

تشمل الأصوات الواضحة سمعياً ثلاث فئات من الأصوات هي: الحركات، وأنصاف الحركات، والصوامت الرنانة resonants. وفي ما يأتي بيان لما يجري من تفهيم، في نطق هذه الأصوات لدى الذين يتعلمون اللغة الثانية:

#### (أ) الحركات:

ربما كانت الحركات أكبر عائق بحول بين تطابق نطق اللغة الثانية، ونطق اللغة الأم. وحتى أوضح هذه المسألة أقول إن الذين يتعلمون الفرنسية من الناطقين بالعربية، يجدون إتقان نطق الحركات الفرنسية، في المراحل الأولى، أمراً بعدد المثال. ربما كان الأمر بسبب كثرة الحركات الفرنسية. ومع هذه الكثرة فلة في الفروق بين حركة وحركة أخرى قريبة منها. ففي الفرنسية نحو تسع وعشرين حركة. وفي الإنجليزية اثنتان وعشرون في بعض اللهجات الإنجليزية. وأما في العربية فالحركات أقل من ذلك بكثير؛ فعندنا في العربية الفصحى: الفتحة المرققة والألف المرققة، والفتحة المفخمة والألف المفخمة، والكسرة وما، المد، والضمة وواو المد. تلك ثمان حركات في العربية الفصحى. وأظهر ما يعاني منه الناطقون بغير الفرنسية الحركة المعيارية الثانوية الأولى [y]، وهي في حقيقتها كسرة، مع تدوير الشفتين، يتلازم كامل. وحين ينطق المتعلمون العرب هذه الحركة فهم إما أن ينطقوها كسرة دون تدوير الشفتين، وإما أن ينطقوها ضمة؛ ذلك أنهم يجدون من الصعوبة قدرأ غير يسير، في أن يجعلوا مع الكسرة تدوير الشفتين.

أما الذين يتعلمون العربية من الناطقين بالفارسية، فإنهم كثيراً ما يجعلون الألف وكأنها ضمة عمالة طويلة، لأن الألف تنطق على هذا النحو في لغتهم. والناطقون بالتركية يجعلون واو المد في العربية قريبة من نطق الحركة المعيارية الثانوية الأولى [y].

## (ب) أنصاف الحركات:

أبرز ما يظهر الخطأ في نطق العربية لغة ثانية، على ألسنة الناطقين بالتركية والفارسية؛ فإنهم يجعلون الواو نصف الحركة التي في مثل [ولد] وكأنها الفاء مجهورة؛ ذلك أنهم ينطقونها valad. وينطبق هذا على واو العطف، فتظهر في نطقهم [v]. ولا يظهر خطأ يكاد يذكر في نطق الباء نصف الحركة التي في مثل [بلد].

## (ج) الصوامت الرنانة:

الصوامت الرنانة هي: الراء، والعين، والهميم، واللام، والنون. وهي ذات طابع ترددي عال.

ربما كان نطق الراء من الأصوات الواضح تأثيرها، في نطق نظيرتها في الإنجليزية والفرنسية، عند من تعلموا هاتين اللغتين من الناطقين بالعربية. يستوي في ذلك أداء من تعلموا هاتين اللغتين أو إحداهما وهم كبار، ومن تعلموها صغاراً على أيدي الناطقين بغيرهما. فهم ينطقون الراء الإنجليزية، بالسمة الذي هي عليه في العربية المعاصرة؛ أي أنهم ينطقونها ترددية (مكررة الطرقات) trill في مثل كلمة interrogative، ويجعلونها ذات طرقة واحدة في مثل three، ويحققون نطقها في المواطن التي ينبغي أن تكون فيها ذات سمة صائتي vowel لكونها انعكاسية retroflex في مثل كلمتي bird وbeard فاللسان في نطق أبناء اللغة الإنجليزية للراء في هاتين

الكلمتين، يترد منكمشاً إلى الخلف، حتى تصبح الراء حركة؛ فسمتها الصائتي واضح جداً. وعندما ينطق أبناء العربية الراء الفرنسية، ينطقونها لثوية كالراء العربية، ذات طرقات متكررة، مع أنها في سياقات معينة ترد لهوية طرقية uvular trill على السنة الناطقين بالفرنسية، وقد تكون كالغين في سياقات أو لهجات أخرى.

ومن العجيب أن الناطقين بالعربية، عندما يتعلمون الأوردية أو السندية، أو أي لغة أخرى من لغات شبه الجزيرة الهندية التي تكون فيها الراء انعكاسية لثوية متأخرة apico alveolar retroflex لا ينطقونها بهذه الصيغة، مع سهولة هذا النطق بالنسبة للناطقين بالعربية.

ما يجري على السنة الناطقين بالعربية، من تباين عندما يتعلمون اللغات المذكورة أعلاه، يجري في بعض وجوهه، على السنة الناطقين بهذه اللغات عندما يتعلمون العربية. فكما كان التباين بين النطقين كبيراً، عند الناطقين بالعربية، بين الراء في لغتهم، والراء في الإنجليزية والفرنسية، يحدث مثل هذا التباين، في السنة هؤلاء الأعاجم بين نطق الراء العربية الصحيحة والراء التي ينطقونها. فقد تجد بعض الفرنسيين ينطقون الراء العربية لهوية طرقية. أما الناطقون ببعض لغات الجزيرة الهندية، فإنهم ينطقون الراء العربية والإنجليزية انعكاسية لثوية متأخرة. ويظل هذا النطق مميزاً لهم عن سائر المتعلمين للعربية أو الإنجليزية أو غيرهما، فيعرف الناطق بأنه باكستاني أو هندي أو بنغالي، وهو ينطق الراء الإنجليزية أو العربية.

وفي كل الحالات تقريباً، ستجد الطابع المميز للراء العربية، قد فقد أهم خصائصه، عند نطق كثير من الأعاجم. وأهم هذه الخصائص عند الدارسين المعاصرين : التردد الذي تحدثه أسلة اللسان، وهي تضرب مقدمة اللثة<sup>(11)</sup>. ويظهر هذا الطرق في صورتين، أولاهما

عندما تنطق الصوت مفرداً وقد أرسلت مدة نطقه فزدها: [mm],  
وثانيتها عندما يكون الصوت مشدداً. هذا السمت المعروف للراء  
العربية، في هذين الموقعين، من خصائصها في النطق المعاصر. أما في  
العربية الفصحى في زمن الرسالة النبوية، وعصور السماع الأولى، فلم  
تكن الراء في هذين الموقعين ترددية. ولذلك عدّ القراء الراء بصيغة  
التردد والتكرار لهنأ قال ابن الجزري: «ويتحفظون من إظهار تكريرها،  
خصوصاً إذا شددت ويعدون ذلك عيباً في القراءة»<sup>(12)</sup>.

أما العين فهو من أظهر ما يقع الأعاجم في حرج عند نطقه؛ لأنه  
من الأصوات المميزة للعربية؛ ذلك أن بعض اللغات التي تجعل العين  
ضمن نظامها الصوتي تخلصت منه، كما هو الحال في العبرية الحديثة.

وعلى الرغم من أن اللهجات العربية المحكية أدخلت تعديلات  
على نطق الأصوات التي تحتاج إلى جهد عضلي، أو تخلصت من  
بعضها، كما حدث في نطق الجيم والصاد والظا والقاف، فإن شيئاً من  
ذلك لم يحدث إزاء نطق العين؛ ذلك الصوت الذي يحتاج إلى جهد  
عضلي مستوتر في عصلة الحلق عند نطقه. ولذلك يمكن أن يقال إن  
العربية هي لغة العين. وليس بعيداً من هذا الفهم، وإن كان لا يطابقه،  
أن الخليل بن أحمد جعل العين اسماً وعنواناً لمعجمه. ليس السبب في  
ذلك أن العربية هي لغة العين في نظره، ولكن ذلك لا ينفي أن ما فعله  
يتمشى مع تسميتنا العربية لغة العين، أقول: يتمشى مع هذه التسمية  
وإن كان لا يطابقها.

من المشكلات النطقية التي يقع فيها دارسو العربية من الناطقين  
بغيرها، نطق اللام الشمسية والقمرية؛ فكثيراً ما يجعلون القمرية  
شمسية فيدغمون اللام في الجيم في الكلمات الآتية: الجمل، والجنة،  
والجيش. ولكنهم لا يدغمونها في مثل الكلمات الآتية: التمر، والتمر.

ربما كان أحد وجهي هذه المشكلة، وهو إدغام اللام في الجيم، تأثراً ببعض اللهجات المحكية المعاصرة. وهذه في ذاتها مشكلة كبيرة جداً؛ لأن الناطقين بغير العربية عندما يتعلمون العربية الفصحى، يقعون ضحية الخلط بين المستوى الفصحى، والمستوى العامي الذي يمثله من يعلمهم العربية، أو المكان الذي يدرسونها فيه. فإذا درسوها في مصر، أحسوا بالتباين بين ما يتعلمونه، وما يسمعونه في المجتمع. وهم في النهاية لا بد أن يتأثروا باللهجة المصرية. ويحدث مثل ذلك عندما يدرسون العربية الفصحى في المغرب، أو لبنان، أو أي بلد آخر. فالتباين الذي يقعون فيه عبء كبير عليهم، والتأثير الصوتي على الأقل، لا بد أخذ مكانه في تعلمهم. وستجدهم ينطقون ببعض الأصوات كما يسمعونها في اللهجة المحكية. وليس من شك في أن التباين على مستوى الأصوات، هو أضعف درجات التباين؛ إذ يمكن أن يضبطوا نطقهم بمستوى الفصحى. لكن المشكلة الكبرى في الجانب النحوي والتركيبى على ما سنرى بعد قليل.

## 2. المشكلات النحوية والتركيبية والدلالية

ينبغي أن نفرق بين النحو والتراكيب عند تعلم اللغة الثانية. فالنحو هو مجموعة القواعد التي تضبط الجملة، لتكون موافقة للسمت الذي ينبغي أن تكون عليه في لغة ما. معرفة النحو ضرورية لا شك عند تعلم أي لغة من اللغات. لكن هذه المعرفة وحدها لا تكفي؛ إذ لا بد من التعامل مع التراكيب المختلفة التي تبرز الجانب التركيبى في اللغة على حقيقته. ولا بد من التعرض للأساليب المختلفة في اللغة، والنظر فيها، لمعرفة أنماطها ومواقعها الصحيحة في الاستعمال، وهو أمر لا نستطيع أن نقف عليه بمجرد دراسة قواعد النحو والصرف واستظهارها، وإنما نعرفه بدراسة التراكيب اللغوية.

هل يعني هذا أن دارس العربية يستطيع أن يستبدل التراكيب بالنحو؟ الجواب بالنفي قطعاً. إذ لا بد من تكامل هذين الوجهين عند دراسة اللغة. ففي النحو تُدرس القاعدة، وفي التراكيب تُدرس الظاهرة باعتبار مفرداتها جميعاً. من المتوقع أن دارس التراكيب يتعامل مع النصوص والأساليب، لا مع القاعدة وحفظها الآلي، فهو يدرس ظاهرة الابتداء مثلاً، باعتبار كل المتغيرات؛ فيدرس المبتدأ معرفة أو نكرة، متعدداً أو غير متعدد، اسماً صريحاً أو مصدراً مؤولاً، إعراباً وبناءً، استفهاماً أو نفيّاً أو إثباتاً، إطلاقاً أو تعليقاً بشرط، وجوداً وحذفاً، تقديماً وتأخيراً، وباعتبار علاقته بالخبر، على أن يكون ذلك كله ضمن التراكيب المتعددة، والأساليب المتنوعة، والنصوص المشرقة، لا ضمن أمثلة مصنوعة ليس لها أدنى قيمة، في الحياة. وعليه، فإن النحو هو محل القاعدة الضيقة، والتراكيب هي محل الظاهرة باتساع متغيراتها كلها. وحين يكون في مُكّة المنعّم أن يدرس اللغة بسعة تراكيبها، لن تحرمه هذه السعة من الضوابط الجزئية التي سميها قواعد النحو. لكنه عندما يكتفي بدراسة اللغة بضوابط النحو وقواعده، فإن ذلك لا يعني أنه أصبح ذا قدم راسخة في اللغة الثانية بالضرورة.

ومن المشكلات التي يقع فيها دارسو اللغة الثانية، تلك العلاقة بين التراكيب والدلالة، وثنائية انتقاله من أحدهما إلى الآخر. وحتى أوضع هذه المسألة، أذكر ما أشار إليه أحد اللسانيين الغربيين حين قال: إن الناطق باللغة الثانية، إذا أراد أن يتكلم بها، فإنه يستحضر المعنى الذي يريده أولاً، ثم يرى ما يناسبه من ألفاظ فيختارها، وينشئ منها الجملة أو التركيب بعد ذلك. لكنه إذا سمع شيئاً من تراكيب هذه اللغة، فهو أمام كلام مسموع، لابد أن يبذل جهداً في تسديده لمعناه<sup>(13)</sup>. هذه الثنائية في التحول من المعنى إلى التركيب، ومن

التركيب إلى المعنى، ليست موجودة لدى أبناء اللغة الأم. وحين يتمكن الناطق باللغة الثانية، من أن يجمع بين التركيب والمعنى، في المستويين الذهني والمنطوق، يكون قد امتلك ناصية اللغة الثانية بحق.

أكثر ما يعاني منه الناطقون باللغة الثانية، قهْم الوظائف التي تؤديها الكلمات ذات الوظائف المتشابهة، بين اللغة الأم واللغة الثانية. فتشابه الوظائف لا يكفي لفهم حقيقة التراكيب في اللغة الثانية، ذلك أن التشابه قد يكون في وجه واحد من وجوه المسألة. وأوضح هذه القضية بكلمة من العربية، وكلمتين تشبهانها في الوظيفة الدلالية في الإنجليزية. أما الكلمة العربية فهي (بين)؛ وأما الكلمتان الإنجليزيتان فهما: (st) among و between. نقول في العربية: جلست بين هذه المرأة وذلك الرجل، ونقول: وجدت الرسالة بين هذه الأوراق. هذا الذي يجري في العربية، من حيث استعمال (بين) في هذين السياقين، لا يجري مثله في الإنجليزية، وإن كانت الكلمتان الإنجليزيتان المذكورتان أعلاه، تدلان على نظير عربي واحد هو (بين). ففي الإنجليزية يقولون: I sat between this woman and that man أي أنهم يستعملون between فيما اتخذ فسحة ومسافة بين طرفين. في حين أنهم يستعملون among في ما دلّ على إحاطة وتضمن، فيقولون: I found the letter among (st) these papers.

تنجم المشكلات اللغوية في التركيب والنحو، عن عدم مراعاة واحد أو أكثر، من الأمور الآتية التي بمقتضاها تصبح الجملة سائفة التركيب والبناء، صحيحة المعنى، سليمة الأداء. وبغير ذلك تكون غير مقبولة تركيبياً، أو غير دالة على المعنى المراد، أو كان معناها خطأ. هذه الأمور هي: (أ) الرتبة (ب) الوظيفة (ج) الربط (د) الإعراب (في اللغات المعربة) (هـ) العلاقة الحدية (و) النبر (ز) التنغيم.



## (أ) الرتبة:

يسمى الموقع الذي تحتله الكلمة في الجملة رتبة. فرتبة المبتدأ الابتداء؛ أي أنه هو صاحب الأحقية بأن يبدأ به. ورتبة الفعل أن يسبق الفاعل، ورتبة المفعول أن يأتي بعد الفاعل، وهكذا.

لن نعرض هنا للحديث عن رتبة كل وظيفة نحوية. ولكننا سنتناول رتبة الصفة والموصوف، وأثر ذلك في إحداث مشكلات في تعلم اللغة الثانية. الأصل أن تتقدم الصفة على الموصوف في العربية. ولكنها قد تتقدم عليه في حال إضافة الموصوف إلى صفته، كما في: كبير علم، وعظيم الأصل. وتتقدم الصفة على موصوفها في الإنجليزية، وذلك كما في nice girl. وفي بعض التراكيب الإنجليزية التي لها شبه بالمضاف والمضاف إليه في العربية، يتغير معنى التركيب تماماً إذا استبدلنا رتبة الصفة، كما في:

garden flower (المحدث ها عن flower)

flower garden (المحدث هنا عن garden)

أي أن الموصوف في التركيب الأول هو flower، والموصوف في المركب الثاني هو garden. ومثل هذا التحويل قد يدفع الناطق بالإنجليزية لغة ثانية، إلى أن يفهم العكس من ذلك تماماً.

وليست رتبة الصدارة ذات دلالة واحدة؛ فرتبة الابتداء، مثلاً، دالة على أن المبتدأ هو محور الجملة أو التركيب. فالصدارة هنا للدلالة على المحورية. في حين أن صدارة أداة الاستفهام (الهمزة) أو (هل) تدل على الوظيفة الاستفهامية وليست صدارة على المحورية. فالهمزة و (هل) ليسا محوراً للجملة الاستفهامية بأي حال. أما صدارة اسم الاستفهام (كيف) فصدارة وظيفية هي الاستفهام. وهي كذلك صدارة للدلالة على العلاقة الحدية. ذلك أن الخبر هو الحد الذي تنتهي عنده

الجملة المكونة من مبتدأ وخبر. والدليل على ذلك أننا عندما نسمع المبتدأ لا يمكن أن نتوقع نهاية الجملة إلا إذا ورد الخبر. وإذا لم يرد ظلت أذهاننا معلقة بهذه تطلب وجوده.

### (ب) الوظيفة:

قد تؤدي الكلمة الواحدة عدة وظائف. وهذا في العربية كثير، وله وجود في عدد غير محدود من اللغات. وأضرب مثلاً لذلك اسم الاستفهام (كيف) الذي تحدثت عنه في الفقرة السابقة، للدلالة على الحدية والوظيفة الاستفهامية. وهنا سنرى كيف تنتقل الوظيفة من الاستفهام إلى الاسمية الدالة في الذهن - لا في النظام اللغوي المنطوق - على المصدرية التي يمكن أن تكون بمعنى (كيفية). فإذا قلت: (أعلمتك كيف تسلك السبيل) فاسم الاستفهام (كيف) لم يعد يؤدي وظيفته الاستفهامية التي في مثل (كيف حالك؟). وليس من العسير تصور تأويل جملة (أعلمتك كيف تسلك السبيل) بأعلمتك كيفية سلوك السبيل أو أعلمتك سلوك السبيل.

### (ج) الربط:

وهذا له صورتان؛ فقد يكون الرابط لفظياً، أو معنوياً، أو سياقياً، ويكون ربطاً مفرداً، كما يكون جملة. أما الرابط اللفظي فمثل أدوات العطف، وهو ظاهرة عالمية موجودة في اللغات المعروفة كلها. و(أما) التفصيلية رابط لفظي؛ لأنها تربط طرفي جملة حتى يظهرها جملة واحدة. بل إنها تستعمل في الربط التفصيلي بين جمل كثيرة، كأن تقول: أما الأساتذة فقد كانوا في الصف الأول، وأما المدعوون فقد كانوا في الصف الثاني، وأما الطلاب فقد كانوا بعدهم. ومن المعلوم أن (أما) التفصيلية يقترن جوابها بالفاء. وهذا هو الذي جعل النحاة

العرب يعاملون الجملة التي فيها (أما) معاملة الجملة الشرطية، بل جعلوها شرطية تقديراً. إذا قلت: أما زيد فمجتهد، فكأنك قلت مهما يكن من شيء، فزيد مجتهد. ورأينا في هذه المسألة أن (أما) التفصيلية لا علاقة لها بالشرط من قريب ولا من بعيد. وقد فصلنا القول في هذه المسألة في كتابنا: الشرط والاستفهام في الأساليب العربية.

والفاء الواقعة في جواب الشرط رابط لفظي. ومن المستغرب أن يجعلها النحاة دليلاً على اكتمال الشرط؛ فإذا لم تكن موجودة قدروا جواب الشرط، مع كونه ملفوظاً به. وذلك كما في الآية الكريمة: ﴿فَإِذَا جَاءَ أَجْلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ﴾ (النحل 61) فلما لم تقتصر جملة «لا يستأخرون» بالفاء، جعلوا جواب الشرط محذوفاً تقديره «لا يستأخرون» وأما المذكور في الآية فدليل على الجواب المحذوف. وهذا تقدير معتمد فيه تحكم ظاهر. والذين يدرسون العربية، من الناطقين بغيرها، في حاجة إلى ما يقنعهم بأن المحذوف هو المنطوق، وأن المنطوق ليس له من وظيفة إلا أن يدل على المحذوف، مع أنهما شيء واحد. وقد يسأل سائل: هل سقوط الفاء باعتبارها رابطاً يعني أن الجملة لم يعد فيها رابط؟ والحق أن ثمة رابطين في الآية بين فعل الشرط وجوابه، فـرابط لفظي يتمثل في عود الضمير «واو الجماعة» على الضمير (هم). ورابط دلالي يتمثل في كون «لا يستقدمون... ولا يستأخرون» بياناً لفعل الشرط «جاء». وهذه صورة واضحة من صور الرابط الدلالي، وصورة في العربية كثيرة.

وأما الرابط السياقي فيظهر في مثل قوله تعالى: ﴿وَقُرْشُ مَرْفُوعَةٍ. إِنَّا أَنْشَأْنَاهُنَّ إِنْشَاءً، فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَاراً، عُرُباً أَتْرَاباً﴾ (الواقعة 34-37) فثمة فصل لفظي، يظهر عند الانتقال عن الحديث عن الفرش المرفوعة، إلى الحور العين الأبكار الأتراب، مما جعل بعض

المفسرين يقولون إن الفرش هي الحور العين؛ ليسدوا بذلك توهمهم بعدم وجود الرابط. والذي أراه في المسألة - والله أعلم - أن الرابط هنا هو السياق نفسه. وبذلك تكون الفرش فُرْشاً لا حوراً. ولما كان السياق موحياً بما يستلزمه ذكر الفُرْش ورد ذكر الحور العين، بأدب قرآني جم. ذلك أن ذكر الفرش أرفع أدباً من ذكر ما يجري عليها،

### (د) الإعراب:

وهو مشكلة بالنسبة للناطقين بالعربية، مثلما هو مشكلة لدى غيرهم. ولهذا أسباب كثيرة، منها أننا ننظر إلى الإعراب باعتباره ظاهرة مستقلة عن الظاهرة التركيبية. ولذلك وقر في أذهان الكثيرين، أن النحو هو علم الإعراب، مع أنه ليس إلا جزءاً من التركيب، تابعاً له لا مستقلاً عنه.

والإعراب موجود في لغات كثيرة كالروسية والألمانية، وهو في هاتين اللغتين أشد تعقيداً مما هو عليه في العربية. والذي يجري في تدريسنا للنحو، هو أننا ندرس القاعدة ونطلب استظهارها، ثم تأتي مرحلة تطبيقها، والتطبيق يعتمد على درجة الفهم، وقوة الاستظهار. والذي نتطلع إليه هو أن تدرس الظاهرة التركيبية بأجزائها وجوانبها، والإعراب أحد هذه الجوانب، مع العناية الشديدة بالربط المنضبط بين الإعراب وغيره من جوانب الظاهرة، والربط المنضبط كذلك بين المعنى ومفردات الظاهرة. والمسألة لا تحتاج إلى بناء نحو يتنكب النحو العربي، ولا يقلب ظهر المجن للتراث النحوي. إننا فقط بحاجة إلى إعادة تصور مسائل النحو على نحو تكاملي، ثم إخراج هذا التصور إلى حيز الواقع. ولا بد أن تتجه الجهود كلها في هذا الاتجاه، بحيث يتم إعداد المنهج المدروس والمعلم الموهل، والأدوات التي يحتاج إليها هذا التصور.

## (هـ) العلاقة الحدية:

قلت إن الخبر هو الحدّ الذي ينتهي إليه شأن المبتدأ؛ لا تتم الجملة بدونه، فإذا وجد الخبر كان حدّها. ويمقتضى هذا الفهم تقوم العلاقة الحدية بين المبتدأ والخبر. وهذا لا يعني أن ما جاء بعد الخبر ليس ذا أهمية. فكيف لا يكون ذا أهمية وكل ذي وظيفة نحوية يؤدي وظيفة دلالية؟

خبر «إن» وأخواتها يؤدي وظيفة حدية، شأنه في ذلك شأن الخبر. ومثل ذلك يقال عن خبر «كان» وأخواتها. وهنا لابد أن نعرض إلى معاملة النحاة الجملة التي فيها ناسخ ومنسوخ معاملة الجملة الاسمية؛ فهم على حق من عدة وجوه، أولها أن اشتراكهما في الحدية يجعلهما متماثلتين من حيث إن حد الجملة الاسمية هو حد الجملة التي تبدئ بناسخ. وهذا واضح من كون حد الجملتين: «زيد مجتهد» و«كان زيد مجتهداً» واحداً، وهو الخبر «مجتهد» في الأولى، و«مجتهداً» في الثانية. ثانيها أن البنية العميقة لجملة الناسخ، هي الجملة الاسمية المجردة من الناسخ؛ فجملة «زيد مجتهد» هي البنية العميقة لجملة: «كان زيد مجتهداً». أي أن الجملتين تنتميان إلى بنية ذهنية واحدة.

وقد يمتد الحدّ على النحو الذي نجده في تعدّد الخبر، سواء أكان خبراً للمبتدأ، أم خبراً لكان وأخواتها، أم خبراً لإن وأخواتها. فقولك: «الموضوع جديد مبتكر»، فيه ما يدل على أن الخبر الذي هو في حقيقته موقع وحدّ، قبل أن يكون كلمة، قد امتدّ فصار هكذا:

ب — ب + ب + ب

وامتداد الحدّ يعني قابليته لتوسعة الجملة، بالقدر الذي يتسع له حدّها، وموقع الخبر فيها، فتصبح الجملة السابقة على النحو الآتي: الموضوع جديد، مبتكر، طريف، يسير، سهل، عميق، مفهوم... إلخ.

وهذا يعني - فيما يعنيه - أن امتداد الخبر يجعل الجملة قادرة على أن تحمل محل عدد كبير من الجمل. فالصورة الأخيرة من الجملة السابقة وهي: «الموضوع جديد مبتكر طريف يسير سهل عميق مفهوم» هي في الأساس سبع جمل: الموضوع جديد؛ الموضوع مبتكر؛ الموضوع طريف إلى آخره.

يذهب النحاة إلى عدم صحة الفصل بين الخبر والخبر بالعطف، في حال تعدد الأخبار؛ فلا يقال: زيد مجتهد ومؤدب، بل زيد مجتهد مؤدب. والمسألة في نظري بحاجة إلى نظر؛ فإذا قلت زيد شاعر، وأردت أن تزيد فقلت: «زيد شاعر مؤدب» فستكون ساعتئذ قد ضيّقت؛ لأنك حصرت أدب زيد في كونه شاعراً؛ أي أنه ليس شاعراً بإطلاق، وإنما هو شاعر مؤدب. وإذا أردت أن تزيد فعطفت فقلت: «زيد شاعر ومؤدب» فقد فصلت أحد الوصفين عن الآخر، فجعلت أولهما خبراً قائماً بذاته، وجعلت ثانيهما خبراً مستقلاً عن سابقه. ومثل ذلك يقال عن «زيد مجتهد ومؤدب». ولا أرى العربية تضيق عن استيعاب هذين المعنيين.

## (و) النبر

النبر هو الضغط والتركيز اللذان يصحبان نطق المقطع. وهنا ينبغي أن نفرق بين كون النبر موجوداً في لغة ما، وكون اللغة نبرية. النبر من خصائص اللغات عموماً، من حيث إنه موجود فيها جميعاً. لكن هل كل اللغات نبرية؟ الجواب لا بالمقطع. فاللغة النبرية هي اللغة التي يكون النبر فيها أداة من أدوات تغيير المعنى، كما هو الحال في كلمة bargain التي إذا كان النبر على المقطع الأول منها، وهو [bar]، كانت الكلمة فعلاً: «يساوم». وإذا كان النبر على المقطع الثاني منها [gain] كانت الكلمة اسماً: «مساومة». ومثل ذلك كلمة police التي

إذا نطقت بنبر المقطع الأول منها، كان معناها مختلفاً تماماً، عن المعنى الذي تؤديه عند نطق المقطع الثاني.

تقع على عاتق معلم اللغة الثانية مسؤولية تعليم النبر، في موقعه الصحيح. وهذا ضروري لثلاثة أسباب أولها: أن اللغات النبرية لا يستقيم المعنى فيها إلا بكونه نتيجة لوقوع النبر على مقطع معين في الكلمة. فإذا تغير موقع النبر فيها تغير المعنى كذلك. ثانيها: إن بعض اللغات يرد فيها النبر عاملاً من عوامل تغيير المعنى، كالذي رأيناه من أمثلة اللغة الإنجليزية. ثالثها: أن لكل لغة من لغات العالم نظاماً نبرياً خاصاً بها، سواء أكانت لغة نبرية بتغير فيها بتغير موقع النبر، أم كانت غير ذلك. ونطق الكلمة على غير ما ينبر الناطقون بها مقاطع الكلمة، يبدو مستغرباً مستهجناً، حتى عندما لا يؤدي ذلك إلى تغيير المعنى.

والآن، نسأل هذا السؤال. هل العربية نبرية أم لا؟ والجواب عن ذلك يكون كما يأتي: أما أن العربية فيها نبر فهذا مما لا يحتاج إلى بيان؛ لأنه لا وجود للغة ليس فيها نبر. وأما أنها نبرية أو غير نبرية فتلك مسألة أخرى، أرجو أن أوضحها في ما هو ات: إذا نظرنا إلى التشديد الناجم عن إدغام عين الكلمة بلامها، كما في: شدّ، ومدّ، وردّ، وعضّ، وإلى التشديد الناجم عن تضعيف عين الكلمة كما في: كسرّ، وعلمّ، وجدنا هذا التشديد - وهو نبر خالص - قد أدّى إلى تغيير معنى ما ضعفت عينه مثل: علمّ، ولم يؤدّ إلى تغيير ما أدغمت عينه بلامه كما في: ردّ.

أما موقع المقطع الذي أحدث عليه النبر فلم يتغير؛ ذلك أن النبر في [ردّ، وشدّ] قد وقع على المقطع الأول، وهو كذلك في [ردّ، وشدّ] فإنه واقع على المقطع الأول. ولكن هيئة المقطع هي التي تغيرت، فقد كان المقطع الأول في [ردّ، وشدّ] قصيراً مفتوحاً، وأصبح في

أرد، وشدّاً قصيراً مغلقاً. وكذلك الشأن في [عَلِمَ]: إذ إن المقطع الأول هو المنبور، وهو مقطع قصير مفتوح. والمقطع الأول كذلك في [عَلِمَ] هو المنبور، وهو مقطع قصير مغلق. وهذا يعني أن النبر في هذه المواطن تتكامل فيه صورة المقطع وموقعه. وهذه سمة من سمات النبر في العربية.

وإذا نظرنا إلى الفعل الماضي المسند إلى المثني، كما في: كتبَا، وذهبا، وجدنا المدّ قد نجم عنه شيئان أولهما: وقوع النبر على المقطع الأخير، مما يدل على أن الإطالة هنا (إطالة فتحة الماضي المسند إلى المفرد المذكر: كَتَبَ) هي سبب النبر، فكانت محله وموقعه. ثانيهما: تغيير المعنى.

وعندما ننظر في [كتبوا]، وما كان من بابه، سنجد أن المقطع الأول هو محل النبر وموقعه، وأن الإطالة الموحدة في واو المدّ، لم تحوّل موقع النبر عن المقطع الأول، فقد أنقت عليه، وحصلت المقطع الممتدّ يواو المدّ، منبوراً نبراً ثانوياً لا رئيساً، في حين ظل المقطع الأول منبوراً رئيساً. وهذا الوضع مرتين بنطق الكلمة مفردة، فإذا كانت متبوعة بهمزة كما في: «قالوا إنما» أصبح المقطع الثاني في (قالوا) هو المنبور نبراً رئيساً، وأصبح المقطع الأول منبوراً نبراً ثانوياً. أود أن أؤكد أن هذه الأحكام تسري في نطق الجناح الشرقي من البلاد العربية، وأما بلاد المغرب العربي، فعكس ذلك هو الذي يسير على لسان أهلها.

أود أن أنبه هنا إلى أن النبر في العربية واضح المعالم، ويساعد على ذلك النظام الكتابي لهذه اللغة؛ فالتشديد وهو واضح في نظامنا الكتابي، والإطالة وهي واضحة ولها حروف تميزها، يجعلان موقع النبر شبه محدّد، وذلك على النقيض من الإنجليزية التي يرمز فيها إلى الحركة الطويلة والحركة القصيرة، برمز كتابي واحد، أو قل بحرف واحد؛ الأمر الذي يجعل النبر غير متنبأ به دائماً. ولذلك لا بد من تعلمه عن



طريق ممارسته أو استظهاره. وهنا لا يجد الناطقون بالعربية، لغة ثانية، صعوبة تذكر في النبر الصحيح ، في حين يجد أبناء العربية، صعوبة في تبين موقع النبر الصحيح في الإنجليزية مثلاً. وهذا وحده كاف لدحض مزاعم الذين يقولون إنه من العسير على متعلمي العربية، من غير أبنائها، أن يتعرفوا مواطن النبر في الكلام العربي.

### (ز) التنغيم

يخلط بعض الباحثين بين النبر والتنغيم، حتى إن بعضهم يظنون أنهما شيء واحد، وأن الفارق بينهما - في نظرهم - أن النبر يكون في الكلمة، وأن التنغيم إنما يكون في السياق. ومن أجل ذلك سمى كمال أبو ديب التنغيم: «النبر السياقي»<sup>(14)</sup>. قلت: أما أن النبر يكون في الكلمة المفردة فهذا صحيح ، ولكنه يوهم أن النبر في السياق والتنغيم شيء واحد، والحق أن تسميته بالنبر السياقي لا تدفع هذا الوهم، بدليل أن أبا ديب نفسه قد توهم ذلك، فهو في الحقيقة يتحدث عن التنغيم في مورد ذكر السياق، ويوهم قوله كذلك، أن التنغيم لا يكون في الكلمة الواحدة، بل في الجملة. وهذا كله خطأ من عدة أوجه:

**أولها:** أن النبر والتنغيم شيان مختلفان تماماً. وحتى أوضح هذه المسألة أقول: إن وجود النبر في موقعه من الكلمة، عندما تكون في جملة، لا ينفي وجود التنغيم فيها، ولا يغني وجوده عن وجود التنغيم فيها. ووجود التنغيم لا يلغي وجود النبر. وحتى نعرف حقيقة كل واحد منهما أقول: النبر هو مقدار الضغط الواقع على المقطع في الكلمة، والتنغيم هو الهيئة اللحنية التي تؤديها المعاني المختلفة. فالاستنكار له هيئة لحنية معينة،

والاستفهام التصديقي له هيئة أخرى، والتعجب له هيئة ثالثة، والتأكيد له هيئة رابعة، وهكذا دواليك. وهذه المعاني كما ترى معانٍ

نفسية لغوية يقصد منها أن تحدث أثراً نفسياً لدى المخاطب، إلى جانب المعنى الذي تؤديه الجملة من حيث وجهها اللغوي التركيبي.

**ثانيها:** أن النبر يكون في الكلمة ويكون في السياق.

**ثالثها:** أن التنغيم يكون في الكلمة كما يكون في السياق. ففي اللغات النغمية tone languages يتغير معنى الكلمة بتغير هيئة التنغيم، وليس بتغير موقعه. ومع أن العربية ليست لغة نغمية، بالمعنى الذي وضعنا لكون اللغة نغمية أو غير نغمية، فإن فيها كلمتين يتغير معناهما بتغير التنغيم. هاتان الكلمتان هما: نعم ولا. فقد يكون تنغيمك لكلمة (نعم) مثلاً دالاً على موافقتك للكلام الذي تسمعه. وعليه يكون معنى هذه الكلمة، بطريقة التنغيم الدال على الموافقة: «أوافق». وقد يكون تنغيمك لها دالاً على الموافقة بتحفظ، فيكون معناها: «أوافق.. ولكن..» وقد يكون تنغيمك لها دالاً على السؤال، فيكون معناها: «ماذا؟» ويمكن أن يكون التنغيم دالاً على الرفض، فيكون معناها «أرفض». ويمكن أن يكون دالاً على الاستهزاء.

وتنغيم الجملة - بالنسبة لمعلمي العربية لغة ثانية - ليس مشكلة كبيرة؛ لأن التنغيم الموجود في العربية هو التنغيم نفسه الموجود في اللغات الأخرى، مع اختلافات طفيفة. فتنغيم الاستفهام لا يختلف في العربية عما هو عليه في الإنجليزية والفرنسية والألمانية وسائر اللغات. وتنغيم التعجب في هذه اللغات وفي غيرها من اللغات تنغيم متقارب، ولا تنفي الاختلافات الطفيفة بينها هذا الحكم. لذلك لن نجد متعلمو العربية من الناطقين بغيرها، صعوبة تذكر في مسألة التنغيم في العربية.

## الهوامش

- (1) انظر: Evelyn Hatch Second Language Acquisition. Newbury House Publishers, 1978, p. 194.
- (2) انظر: المرجع السابق، ص 195.
- (3) المرجع السابق، ص 196.
- (4) المرجع السابق ص 195.
- (5) انظر: Richard Schiefelbusch. et al. Language Perspectives, Acquisition. Retardation , and Intervention . University Park press 1974, p. 317.
- (6) انظر: Charles Ferguson, Dan Slobin (eds). Studies of Child Language Development N Y.,Hol, Rinehart and Winston, Inc., 1973, p.88.
- (7) المرجع السابق، ص 90
- (8) هكتور هامرلي النظرية الكامنة في تدريس اللغات وسنجه العملية. ترجمة د. راشد عبدالرحمن الدويش الربص 1419هـ، ص 75-77.
- (9) المرجع السابق، ص 182.
- (10) هكتور هامرلي. لنظرية التكاملية في تدريس اللغات وسنجه العملية. ترجمة د. راشد الدويش. الرياض، 1993، ص 187.
- (11) أحمد مختار عمر دراسة الصوت اللغوي ص 274.
- (12) محمد بن الجزري. الشر في القراءات العشر 204/1.
- (13) انظر: Robert Lado. Linguistics Across Cultures Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1957, p. 59.
- (14) كمال أبو ديب. في البنية الإيقاعية للشعر العربي بيروت. دار العلم للملايين، 1981، ص 309-310.



المنهجية في التأريخ  
للأدب العربي القديم

ARCHIVE

محمد مريخي

يمكن أن نقول مع الدكتور حسين الواد: «إن التأليف في مادة تاريخ الأدب ظل (...) أشد ما يكون افتقاراً إلى عناية الباحثين»<sup>(i)</sup> ويبقى جانب المنهجية في هذا النوع من التأليف من الجوانب التي ينبغي أن تحظى بالاعتبار؛ وذلك لأن مسألة التأليف في تاريخ الأدب، هي - أولاً وقبل كل شيء - مسألة منهج، فالمنهج هو الذي يميز عمل تاريخي عن آخر. لذلك فإن الهدف من هذا البحث هو تسليط الضوء على المناهج التي تم اعتمادها في التأريخ للأدب العربي بشكل عام، مع التركيز على منهج كان أكثر تداولاً في العالم العربي، يتعلق الأمر بما يسميه بعض الباحثين «منهج التقسيم على عصور»<sup>(ii)</sup>، وما سماه آخرون «النظرية المدرسية»<sup>(iii)</sup>. إن تركيزنا على هذا المنهج راجع إلى السلطة التداولية التي امتلكها في مجال التأريخ للأدب العربي؛ ذلك أن التأليف ضمن هذا المنهج تفوق التأليف ضمن المناهج الأخرى.

وقبل تفصيل القول في هذا الموضوع، يبدو من المناسب الحديث عن مفهوم تاريخ الأدب بشكل عام، وسياق ظهوره في الغرب والشرق. وذلك لأن «الخطوة الأولى في كل بحث علمي هو تحديد الموضوع والتعرف على طبيعته»<sup>(iv)</sup>.

أشار العديد من الباحثين العرب<sup>(v)</sup> والغربيين<sup>(vi)</sup> إلى صعوبة تحديد مفهوم «تاريخ الأدب». باعتباره مجالا لتقاطع ثلاثة حقول معرفية أساسية هي: الأدب والتاريخ والنقد. لذلك اعتبر رونيه وليك

René Wellek تاريخ الأدب «لا يملك مركزه وأن مركزه يوجد خارجاً عنه»<sup>(vii)</sup>. وهذا ما يجعل موضوع تاريخ الأدب يتحدد عند الكثير من الدارسين بالموازنة مع غيره من المجالات والممارسات الفكرية الأخرى: إن تاريخ الأدب يتحدد عند لانسون Lanson في علاقته بـ «التاريخ العام»: «تاريخ الأدب جزء من تاريخ الحضارة. فالأدب الفرنسي مظهر لحياتنا القومية نجد في سجله الطويل الفني كل تيارات الأفكار والمشاعر التي امتدت إلى الأحداث السياسية والاجتماعية أو تركزت في النظم، بل ونجد كل هذه الحياة النفسية الدفينة التي لم تستطع - بما فيها من آلام وأحلام - أن تحقق عملاً»<sup>(viii)</sup>.

هذا التصور يجعل من تاريخ الأدب عملاً شاملاً يعنى بحركة المعارف في العصور المختلفة، من خلال تتبعها في نشأتها وتطورها، مع الترجمة للأعلام الذين وضعوها. وإلى ذلك يشير حسن الزيات في تعريفه لتاريخ الأدب:

«علم يبحث عن أحوال اللغة وما أنتحته قرائح أبنائها من بليغ النظم والنثر في مختلف العصور، وما عرض لهما من أسباب الصعود والهبوط والدثور، ويعنى بتاريخ النابهين من أهل الكتابة واللسن ونقد مؤلفاتهم وبيان تأثير بعضهم في بعض بالفكرة والصناعة والأسلوب»<sup>(ix)</sup>.

في الجانب الآخر، نجد بعض الباحثين يحددون موضوع تاريخ الأدب في علاقته بالنقد، هذا ما قام به «آلان دوكلاس» في مقال له تحت عنوان «المؤرخ والنص والناقد الأدبي»<sup>(x)</sup>. ويمكن إجمال أوجه التقابل بين «تاريخ الأدب» و«النقد» - من وجهة نظر آلان دوغلاس - فيما يلي:

- التاريخ يعنى بوصف الأحداث وفهمها، والنقد تحليل أدبي.

- النقد الأدبي يبدأ بالقصة والتاريخ ينتهي بها.
- تتركز انشغالات المؤرخ حول تكون النص Textification أما انشغالات الناقد فتتمحور حول تفتيت النص Detextification.
- عمل المؤرخ ينتهي في النقطة التي يعتبرها الناقد بداية لعمله (xi).

من هذا المنطلق أيضاً عبّر كل من «ويليك» و«وارين» عن تقديرهما لأهمية «التاريخ» في «نقد» النص الأدبي بقولهما: «الناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية سرعان ما يضل في أحكامه الأدبية، فليس باستطاعته أن يعرف أي الأعمال أصيل وأبها منقول. ولا بد أنه من خلال جهله بالشروط التاريخية، سيخطأ على الدوام في فهم عمل فني معين. إن الناقد الذي لا يجوز على معرفة بالتاريخ، أو يكتفي بالقليل منها، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافاً أو ينغمس في «مغامرات شخصية بين الروائع»، وسيتجنب على وجه العموم الاهتمام بالمناصي البعيد، قانعاً بتركه إلى علماء الآثار وعلماء اللغة» (xii).

في المقابل، فإن مفهوم تاريخ الأدب عند بعض الباحثين له صلة بـ «الأدب»، والمعروف أن التاريخ كان إلى حدود القرن الثامن عشر يعتبر فناً، أي أنه جزء من الأدب (xiii). من هنا يرى طه حسين أنه «مستحيل أن يؤرخ الآداب غير الأديب [...] ذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الخالص وحدها، وإنما هو مضطر معها إلى الذوق» (xiv).

## متى بدأ التأليف في تاريخ الأدب؟

يرى روبير إسكاربيت R. Escarpit أن بداية التأليف في تاريخ الأدب الفرنسي تعود إلى «كليماك دوميرين» C.D. Cyrene الذي

وضع مؤلفاً له طابع بيوغرافي، وقد عنى فيه بالترتيب والتحقيب بطريقة منهجية<sup>(xv)</sup>. كما أشار «لاتسون» في مقاله «منهج البحث في تاريخ الآداب» - الذي كتبه سنة 1909 - إلى وجود مؤلفات في تاريخ الأدب سابقة لعمله منها «تاريخ الآداب الإغريقية» لـ «ألفريد» و«موريس كروازيه» Alfred et Maurice Croiset، و«تاريخ الأدب اللاتيني» لـ «كاستون بواسييه» Gaston Boissier و«الأدب الفرنسي في القرون الوسطى» لـ «جاستون باري» و«جوزيف بدييه» Gaston Paris et Bédier<sup>(xvi)</sup>.

ولا شك في أن بداية التأليف في تاريخ الأدب لها علاقة بانتشار الفلسفة الوضعية وظهور النزعات العلمية في أوروبا في القرن التاسع عشر، واتجاه المعارف والعلوم المختلفة إلى الاستقلالية في مناهجها وموضوعاتها<sup>(xvii)</sup>.

أما في التراث العربي فمن الصعب العثور على تأليف تسمى نفسها «تاريخ الأدب»، ويبقى كتاب «الفهرست» لابن النديم - في رأي أحد الباحثين - هو «المحاولة المنهجية القديمة التي لامست بعض ملامح مفهوم تاريخ الأدب»<sup>(xviii)</sup>. ويعتبر جرجي زيدان نفسه أول من سمى هذا العلم بهذا الاسم «تاريخ آداب اللغة العربية»: «فشرنا منه فصلاً صدر أولها سنة 1894 في عدد الهلال التاسع من السنة الثانية، وآخرها في السنة الثالثة»<sup>(xix)</sup>. وسواء اتفقنا مع جرجي زيدان في ادعائه الريادة في مجال التأليف في تاريخ الأدب العربي أم لم نشفق معه فمن المؤكد أن الإقبال على الكتابة في هذا المجال كان كبيراً أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين، والدليل على ذلك هو أن كارل بروكلمان أورد في مقدمة كتابه «تاريخ الأدب العربي» لائحة لأربعة عشر مؤلفاً في الموضوع، لم يتعد تاريخ نشرها الربع الأول من القرن



العشرين، وعلق - بعد ذلك - قائلاً: «لا نستطيع أن نسمي هنا إلا بعض الكتب»<sup>(xx)</sup>.

أيضاً يتأكد انتشار هذا النوع من التأليف في العالم العربي أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين مما أشار إليه الراجحي في كتابه «تاريخ الأدب العربي»، الذي صدر عام 1911، فقد تحدث عن هذا النوع من التأليف الذي «كثرت عليه الأيدي واضطرت فيه الأقلام، واستبقت إليه العزائم حتى عثرت بها عجلة الرأي ولجاجة الإقدام وقد أخصب في الأوهام»<sup>(xxi)</sup>.

وإذا كان هذا الكلام يحمل طابعاً انتقادياً واضحاً، فإنه يؤكد - ضمناً - انتشار التأريخ الأدبي انتشاراً واسعاً في العشرة الأولى من القرن العشرين. يمكن تبرير هذا الانتشار بالقيمة التداولية لهذا النوع من التأليف، خاصة داخل الفضاء التربوي والتعليمي، باعتباره يغطي حاجات الطلبة والمدرسين - على السواء - في الوصول إلى المادة الأدبية بدون عناء كبير. ثم إن التأريخ الأدبي - مهما كتب فيه - يبقى دائماً مجالاً قابلاً للإضافة، ولا يمكن الوصول فيه إلى حد الإشباع. وهذا ما نفهمه من كلام رائد المنهج التاريخي في الغرب لانسون، وهو يعبر عن إحساسه بأن عمر الناقد الواحد لا يسعف في إنجاز تاريخ أدبي على الوجه الأكمل «ولكن ما يعجز عنه عمر تستطيع أعمار أن تعمل»<sup>(xxii)</sup>.

بعد هذا التقديم العام الذي تناولنا فيه تاريخ الأدب، في جانبه المفاهيمي والتداولي ننتقل الآن إلى الموضوع الأساس، الذي يهمنا في هذا المقال، وهو موضوع «المنهجية في تاريخ الأدب».

في البداية، نشير إلى أننا لا نتحدث هنا عن «المنهج» بالمفهوم الاصطلاحي للكلمة، الذي يعني وجود منطلقات فلسفية محددة،

وعملیات تحليلية مترابطة<sup>(xxiii)</sup>، بل الأمر هنا أقرب إلى «الطريقة» أو «البناء العام» الذي يقوم عليه تاريخ الأدب.

من هذا المنطلق يمكن القول إن مؤلفات تاريخ الأدب العربي تندرج كلها - بشكل أو بآخر - ضمن إحدى المقاربات الثلاث التالية: فهي إما أن تعتمد منظور «القسمية إلى عصور»، وإما أن تعتمد منظور القسمية إلى «أغراض» أو «فنون»، وإما أن تعتمد منظور القسمية إلى «مدارس فنية» أو «مذاهب أدبية». لكن يبقى المنهج الأول الذي يؤرخ للأدب اعتماداً على التحقيب السياسي هو الأكثر تداولاً لذلك سنفرده باهتمام خاص، مع الوقوف - بشكل موجز - عند المنهجين الآخرين اللذين تمت الإشارة إليهما سابقاً.

يعتمد المنهج المذكور على فكرة أساسية، قائمة على المطابقة بين الأدب والسياسة؛ بحيث تجعل أقسام التاريخ السياسي أقساماً لتاريخ الأدب. إن الأدب - من هذا المنظور - أشبهه عرأة تعكس الأحوال السياسية والاجتماعية للأمم التي أبدعتها. لذلك فإن كل ما تعرفه الأمة من تحولات وتقلبات تظهر جلية على صفحات الأدب، ثم إن الحدث السياسي كفيل - من وجهة نظر هذا الاتجاه - بنقل الآداب من حال إلى أخرى. وبما أن الأدب تابع لعالم الاجتماع في كل طور من أطوار الرقي أو الانحطاط. فإن الحدث السياسي أيضاً هو الذي ينقل الأدب من حال إلى حال بحيث تصبح «حدود عصور التاريخ السياسي هي حدود عصور التاريخ الأدبي»<sup>(xxiv)</sup>.

## ما هي المصادر التي استلهم منها العرب المحدثون هذه النظرية؟

من الصعب العثور في التأليف الأدبية العربية القديمة على كتاب

يؤرخ للأدب من منظور التحقيق التاريخي. وهذا ما نفهمه من كلام جرجي زيدان وهو يشير إلى ريادة المستشرقين في مجال تأريخ الأدب:

«ولم يتصد أحد للتأليف في تاريخها على النمط الحديث قبل الإفرنج المستشرقين، فهم أول من كتب فيه من أواسط القرن الماضي»<sup>(xxv)</sup>.

وتعليل ذلك أن التأليف العربية القديمة كانت تصدر عن نظرة جزئية في تناولها للشعراء والظواهر الأدبية. فقد كان النقاد يتناولون شعر شاعر ما دون إدراجه ضمن نظرة متكاملة تستوعب إنتاج الشاعر بأكمله، وتضعه ضمن إطار عام يستوعب الشعراء الذين يعاصرونه، وتأطر بحجرة هؤلاء الشعراء في إطار تاريخي معين. أو بعبارة موجزة: هذه الممارسة «لا تحاول أن تجعل من تأريخ الأدب علماً منظماً له موارده التي يرددها، وحظواته التي يسلكها، وغباته التي أنتهى إليها»<sup>(xxvi)</sup>.

ولعل ابن خلدون كان يقصد شيئاً من ذلك، وهو يتحدث عن التأليف العربية في مجال الأدب، في فصل تحت عنوان «في علوم اللسان العربي»، فقال: «فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة من شعر عالي الطبقة، وسجع متساو في الإجابة [...] مع ذكر بعض من أيام العرب يفهم به ما يقع في أشعارهم منها، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة والأخبار العامة»<sup>(xxvii)</sup>.

أما في الغرب، فقد ظهر هذا المنهج في فرنسا عندما وضع «أندري دوشيسين» André Duchesen كتابه «تاريخ فرنسا الأدبي»، قسم فيه الأدب إلى مراحل موازية للحقب السياسية<sup>(xxviii)</sup>.

وقد انتقل هذا المنهج إلى العالم العربي - في البداية - من خلال أعمال بعض المستشرقين. ولعل أول كتاب ظهر في هذا المجال كان

تحت عنوان «تاريخ الأدب العربي إلى القرن 12هـ» لـ «هامر بورجشتال Hammer - Purgstall سنة 1850<sup>(xxix)</sup>. لكن يبدو أن هذا المستشرق لم يكن على علم كبير باللغة العربية، ثم إن أهم مصادر تاريخ الأدب العربي لم تكن متداولة في ذلك الوقت. وبعد ذلك ظهرت كتابات استشرافية كثيرة أرخت للأدب العربي معتمدة على التحقيب السياسي. مثل كتاب «تاريخ لعمران المشرق في عصر الخلفاء» لـ «فون كيرمر» وكتاب «تاريخ العرب وآدابهم» لـ «إدوارد فاندليك» و«فيليدس قسنطين» وكتاب «تاريخ آداب العرب» لـ «كارلونيلىنو»<sup>(xxx)</sup>. ويعتبر كتاب «تاريخ الأدب العربي» لـ «كارل بروكلمان» من أهم المؤلفات التاريخية الاستشرافية في نظر كثير من الدارسين.

بإمكاننا أن نتساءل الآن عن خفقات انتشار هذه التأليف الاستشرافية التي اعتمدت التحقيب السياسي في التاريخ للأدب العربي؟

لا شك في أن هذه الكتابات لا تخرج عن الشروط التاريخية والمنهجية التي كانت توجه الباحثين الأوروبيين في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. لقد عرف الفكر الأوروبي خلال هذه الفترة التي نشطت فيها الحركة الاستشرافية نشاطاً واسع النطاق «يهدف إلى إعادة التاريخ الثقافي الأوروبي بصورة تحقق له «الوحدة والاستمرارية» من جهة، وتجعل منه «التاريخ العام» للفكر الإنساني بأجمعه من جهة أخرى»<sup>(xxxi)</sup>. وإذا كان هؤلاء المستشرقين لا يصدر عن منهج واحد، أو مقارنة واحدة، فإنهم - مع ذلك - كان يجمعهم هدف واحد هو تعزيز وتقوية إطار المركزية الأوروبية. فتاريخ الفكر الأوروبي هو وحده التاريخ «العام» و«الرسمي» للفكر الإنساني كله! أما ما عداه «فهوامش، إن حظيت ببعض الاعتراف فليس بوصفها عنصراً مقوماً

لهذا التاريخ العام، بل بوصفه «بركاً» أشبه به «البحر الميت» معزولة ومفصولة عن النهر الخالد المتدفق من بلاد اليونان» (xxxii).

في هذا السياق العام نفهم المحاولات الاستشرافية الهادفة إلى إعادة قراءة التراث العربي بشكل عام، وضمنه تاريخ الأدبي العربي بصورة تضمن التحكم في إرثه الثقافي والأدبي، كإجراء يسعف في التحكم في الحاضر والمستقبل (xxxiii).

لقد كان المبدأ التنظيمي والتصنيفي هو المهيمن على الممارسة الفكرية والعلمية في أوروبا في القرن التاسع عشر. وقد هيمن هذا المبدأ على مختلف الحقول المعرفية، ومنها حقل الدراسات الأدبية، حيث ظهرت كتب كثيرة تزخر للأدب الأوربي وتعيد تصنيف مادتها الفنية والجمالية. وقد كان مبدأ التنظيم والتصنيف الذي وظفه الغرب في ضبط عوالمه العلمية والثقافية، هو الذي حكم علاقته بالمجالات الفكرية والثقافية في العوالم التي إحتاحها عسكرياً واقتصادياً. لذلك سيجادل الفكر العربي إعادة تصنيف البنى الثقافية والفكرية للشرق بما يضمن التحكم في ماضيه الثقافي والفكري. كان الفكر الأوربي يتصرف في كل ذلك بأدواته الإجرائية والمنهجية والنظرية والعلمية التي توفرت لديه بشكل متقدم خلال القرن التاسع عشر «من هنا كان للمستشرقين دور كبير في إدخال بعض الأنساق الفكرية والعلمية والمنهجية لوضع تصور خاص بالشرق» (xxxiv).

لذلك لم يكن غريباً أن يعتمد الكثير من المؤرخين العرب إلى مقايضة التاريخ الأدبي العربي بالتاريخ الأوربي، وذلك من خلال تبني التحقيق السياسي. إن النماذج من هذا النوع من التأريخ كثيرة في الأدب العربي، وحسبنا أن نشير هنا إلى بعض النماذج، مع الوقوف بشكل خاص عند جرجي زيدان باعتباره المؤرخ المبرز في هذا المجال:

يؤكد الأستاذ حسن توفيق العدل، في كتابه تاريخ آداب اللغة العربية، فكرة المطابقة بين التاريخ السياسي وتاريخ الأدب فيقول:

«تاريخ أدب اللغة تابع في تقسيمه للتاريخ السياسي والديني في كل آن، لأن الأحوال السياسية أو الدينية تكون في العادة عامة؛ فلما أن تبعث الأفكار وتحرك الأميال لمزاولة المعارف، وإما أن تكون سبباً في وقوف الحركة الفكرية في الأمة بما يلحق السياسة أو الدين من الضعف» (XXXV).

وقد قسم «العدل» تاريخ الأدب العربي، تبعاً للتقسيم السياسي إلى خمسة عصور: عصر الجاهلية - عصر ابتداء الإسلام - عصر الدولة العباسية والأندلس - عصر الدولة المتتابعة.

كما يؤكد الأستاذ حسن الزيات فكرة المطابقة بين تاريخ الأدب والتاريخ السياسي بقوله:

«التاريخ الأدبي وثيق الصلة بالتاريخ السياسي والاجتماعي لكل أمة، لذلك اصططحوا على أن يقسموه على العصور التاريخية» (XXXVI).

وقد قسم الزيات تاريخ الأدب العربي إلى خمسة عصور: العصر الجاهلي - عصر صدر الإسلام والدولة الأموية - العصر العباسي - العصر التركي - العصر الحديث.

أما المؤرخ الذي اقترن اسمه - في مجال التأريخ الأدبي - بمنهج «التقسيم إلى عصور» فهو جرجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية». ولا شك في أن الاهتمامات التاريخية لهذا الكاتب قد أسعفته في التأريخ للأدب العربي من المنظور المشار إليه. لذلك يصف مؤلفه بأنه «أشبه بدائرة معارف تشتمل تاريخ قرائع الأمة العربية

وعقولها وتراجم علمائها وآدابها وشعرائها ومن عاصرهم من كبار الرجال، ووصف المؤلفات العربية على اختلاف موضوعاتها» (xxxvii).

يؤكد جرجي زيدان هو الآخر فكرة المطابقة بين التاريخ الأدبي والتاريخ السياسي بقوله :

«وقسمنا آداب اللغة العربية إلى أعصر حسب الانقلابات السياسية لبيان ما يكون من تأثير تلك الانقلابات فيها» (xxxviii).

وقد قدم زيدان تاريخه في أربعة أجزاء. خصص الأول منه للعصور الأولى (العصر الجاهلي، العصر الإسلامي والعصر الأموي). أما الجزء الثاني فقد تناول فيه الأطوار الثلاثة الأولى من العصر العباسي (إلى سنة 448هـ). وتطرق في الجزء الثالث للعصر العباسي الرابع، والعصرين المغولي والعثماني، في حين خصص الجزء الرابع للعصر الحديث.

وتؤكد بوضوح في كتاب جرجي زيدان الفكرة التي سبقت الإشارة إليها، حول علاقته بالكتابات الاستشراقية من خلال العمل على مطابقة الأدب بالتاريخ. ويتجلى التأثير الاستشراقي في كتاب جرجي زيدان أيضا في اعتبار الأدب اليوناني هو المعيار الذي نقيس إليه الأدب العربي. وهو رأي يحيلنا ضمنا على فكرة التفاوت بين العقلية الآرية والعقلية السامية، كما طرحها بعض المستشرقين أمثال «إرنست رينان E. Renan» في كتابه «تاريخ اللغات السامية» (xxxix). وإن كان جرجي زيدان لا يذهب إلى حد اتهام العرب بالعقم والتحجر، كما ذهب إلى ذلك هؤلاء المستشرقين، بل على العكس من ذلك يرى أن «آداب اللغة العربية (...) أغنى سائر الآداب السامية» (xl)، كما أن الأدب اليوناني نموذج آداب اللغات الأوروبية.

كما نجد جرجي زيدان يهتم كثيراً في مقدمة كتابه بعقد

مقارنات، وتبيان أوجه التشابه بين العرب وغيرهم ومجالات السبق والتفرد بين الأمم. وهذا ما تفصح عنه بعض العناوين في «المقدمة التمهيدية» للكتاب، مثل: «أسبق الأمم إلى العلم»، «أقدم مكتبة في العالم»، «خصائص الأمم»، «آداب اللغة اليونانية» و«آداب اللغة العربية وأقسامها»... مما يدل على الحضور القوي للحس التاريخي المقارن.

ومع حرص جرجي زيدان على تتبع بعض مظاهر الاختلاف بين التاريخين الأوربي والعربي، فإنه يجعل من النموذج الأوربي معياراً يحتكم إليه لصياغة الملامح العامة للتاريخ الأدبي العربي لأن «أفضل نموذج لأداب العالم المتمدن آداب اللغة اليونانية وهي أهمها جميعاً. ولها تاريخ طويل يرجع إلى قرون عدة قبل الميلاد»<sup>(xli)</sup>.

وقد اكتسب كتاب جرجي زيدان في مجال التاريخ للأدب العربي «سلطة النموذج» وأصبحت له قيمة تداولية كبيرة، خاصة في الأوساط التربوية والتعليمية، باعتباره يسعف في الوصول إلى المادة الأدبية ببسر وسهولة. وألفت على غراره تواريخ للأدب العربي لا يتسع المجال للوقوف عندها الآن.

ومع استقلال الدول العربية، وظهور الدولة الوطنية القطرية أواسط القرن العشرين، ومحاولة كل دولة عربية بناء تاريخها الفكري والثقافي الخاص ظهرت مجموعة من التأليف التاريخية الأدبية الخاصة بهذا القطر العربي أو ذاك. وقد اعتمدت أغلب هذه التأليف على التحقيب السياسي، مع تنويع أحيانا على الفكرة «الإقليمية».

عموماً، يمكن القول إن أغلب المؤلفات التي أرخت للأدب العربي اعتمدت الخطاطة التأليفية نفسها التي سبقت الإشارة إليها سابقاً، ويبقى الخلاف بينها في بعض القضايا الجزئية مثل:



- عدد عصور تاريخ الأدب العربي.
- الحدود الفاصلة بين عصر وآخر.
- خصائص العصور الأدبية .
- تفسير حركة الأدب التاريخية (xlii).

تعرض تاريخ الأدب القائم على التحقيق السياسي لانتقادات كثيرة، سواء في العالم الغربي أو العربي، وقد كانت البداية في «المؤتمر الدولي لتاريخ الأدب» الذي انعقد في «بودابست» سنة 1931. وقد أجمعت أغلب المداخلات المقدمة في المؤتمر على قصور المنهج التاريخي في استيعاب الظاهرة الأدبية، وذلك بسبب تركيزه على الظواهر الخارجية المفسرة لنشوء الأدب. وقد توسع الشكلايون الروس في نقد علاقة الأدب بالتاريخ وذلك من خلال مقالات «تينيانوف» و«إيخانباوم» و«حاكسون» وأشار إلى استحالة إقامة «ترابط بين المتواليات الأدبية والمتواليات التاريخية» (xliii). من هنا دعوتهم إلى التركيز على «أدبية النص»، «أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً» (xliv).

كما سيعرف هذا الاتجاه منعطفا حاسما من خلال النقاش الذي دار بين «ريمان بيكار Rymond Picard» في كتابه «نقد جديد أم دجل جديد» (xlv)، و«رولان بارت Roland Barthes» في كتابه «النقد والحقيقة» (xlvii). وقد انتقد «بارت» - في كتابه المشار إليه - الأسس التي يقوم عليها الخطاب التاريخي الكلاسيكي، المتمثلة في الموضوعية (xlvii)، الذوق (xlviii) والوضوح (xlix). كما أشار إلى هذه المسألة في كتابه «عن راسين»، بقوله: إن العلاقة بين التاريخ والأدب لا تمثل إلا جزيرتين متباعدتين يتم بينهما أحيانا تبادل الإشارات وتظهر بعض التواطؤات ولكنها تبقى علاقة متباعدة جغرافيا، كما هي

متباعدة تاريخياً، فكل منهما يتطور بشكل ذاتي، التاريخ في مجاله الخاص، والنقد في مجاله الخاص كذلك<sup>(i)</sup>.

كما انتقد الناقد الفرنسي «روجي فايول» R. Fayolle هذا المفهوم التبسيطي الذي يفترض وجود «قائل بين الأحداث والوقائع، وتبادل التأثير، بدون تمييز بين الأنساق الخاصة بكل ظاهرة. وهذا ما يقود إلى مطابقة جميع الأحداث بالتاريخ نفسه، وينتهي الأمر إلى حشر العمل الأدبي وسط مجموعة متزامنة من الأحداث المفرطة التنوع، وإلى تحميل التشابه البسيط بدلالات مبالغ فيها»<sup>(ii)</sup>.

ولم تكن الانتقادات التي قدمها بعض الدارسين العرب بعيدة عما طرح في النقد الغربي، ففي نظر طه حسين «الحياة السياسية لا تصلح مطلقاً لأن تكون مقياساً للحياة الأدبية، وإنما السياسة كغيرها من المؤثرات، كالحياة الاجتماعية كالعلم كالفلسفة تبعث النشاط في الأدب حيناً وتضطره إلى الخمول حيناً آخر، فلا ينبغي أن تتخذوا واحداً من هذه الأشياء، مقياساً للحياة الأدبية»<sup>(iii)</sup>.

كما اعتبر بعض النقاد العرب هذا المنهج دخيلاً على الآداب العربية. وهذه فكرة وقف عندها الراجعي مطولاً، وأبدى فيها وأعاد؛ لقد وصف هذا المنهج بأنه «هجين في نسبته إلى أدب العرب»<sup>(iii)</sup> وأنه تقليد يجعل «آداب لغتنا حميلة على آداب اللغات الأعجمية»<sup>(iv)</sup>. هذا مع التنبيه على أن تاريخ الآداب ليس فناً من الفنون التي تحذو فيها الأمم بعضها حذو بعض، وإنما هو من «الحوادث المعنوية»<sup>(iv)</sup> التي تختلف حولها الأمم. ثم إن طبيعة الأدب العربي لا تسمح باعتماد مثل هذا المنهج، على اعتبار أنه أدب متميز عن سائر الآداب؛ فالرجال في الآداب الأخرى يتصرفون في اللغات إلى درجة أن كلا منهم يكون مذهباً متميزاً في الكتابة، وليس الأمر كذلك في الأدب العربي «لأن في لغتنا معنى دينياً هو سرها

وحقيقتها» (lvi) ... ما هو البديل الذي يقدمه الرافعي وطه حسين لتجاوز هذا المنهج؟ ذلك ما سنراه بإيجاز شديد من خلال ما يلي:

يقترح الرافعي في تأريخه للأدب العربي **منهج التقسيم إلى أغراض**، أو أبحاث على حد اصطلاحه (\*)؛ «ولذلك رأينا الطريقة المثلى [...] أن نجعل الكتاب على الأبحاث التي هي معاني الحوادث لا على العصور» (lvi) تسعفه هذه الطريقة في «أخذ كل مبحث من مبحثه إلى منتهاه، متقلباً على كل عصوره سواء اتسقت أم افرقت» (lviii).

لذلك فقد خصص الجزء الأول من الكتاب لعرض قضايا وأبواب من التاريخ: تاريخ اللغة - تاريخ الرواية - تاريخ الخطابة... إلخ. وأفراد الجزء الثاني من الكتاب للدراسات القرآنية أما الجزء الثالث فقد أرخ فيه لمختلف الأغراض الشعرية.

وقد ظهرت محاولات كثيرة لدراسة الأدب العربي اعتماداً على **منهج التقسيم إلى أغراض** (lix)، ولا شك في أن هذه المؤلفات قد ساهمت في وضع التاريخ الخاص لكل غرض، من خلال إظهار مجالات التواصل والانقطاع، وتحديد أسباب الانتشار والانحسار في تاريخ هذا الغرض أو ذاك.

لكن، مع ذلك، لا يخلو هذا المنهج من عيوب، لعل أهمها: عدم المحافظة على الوحدة العضوية للقصيدة العربية، خاصة أن الشعر العربي قائم أساساً على تعددية الموضوعات والأغراض ضمن القصيدة الواحدة. مما يجعل الناقد مضطراً إلى تناول الشاعر الواحد أو القصيدة الواحدة ضمن مباحث عدة.

أما طه حسين فيقترح تاريخاً أدبياً قائماً على **التقسيم إلى مدارس** (أو مذاهب أدبية). يمكن اعتبار طه حسين من أهم الذين

نظروا لهذا المنهج، وذلك في كتابه «في الأدب الجاهلي». وهو كتاب يغلب عليه التنظير أكثر من الممارسة النقدية.

يقوم هذا المنهج على تصور مفاده أن للأدباء طرقاً متميزة في التعبير، مما يبرر البحث عن المشترك بينهم لإدراجهم ضمن مدرسة خاصة. وهذا ما عبر عنه طه حسين بقوله :

«لا ينبغي أن نبحث عن الشعر الجاهلي الآن من حيث شخصية الشعراء الذين يضاف إليهم، بل من حيث المدارس التي أنشأت هؤلاء الشعراء»<sup>(lx)</sup>.

ترتبط «المدرسة الأدبية» - في الغالب - بأديب يضع أسسها الفنية الأولى، ثم أتباع يأخذون هذه الأسس، ويحققون - من خلال ذلك - استمرارية المدرسة. لذلك فإن المؤرخ الذي يعتمد منهج التقسيم إلى عصور يكون ملزماً بتناول هذه الجوانب، من خلال تحليل النصوص لإبراز علاقة اللاحق بالسبق. وهذا ما قام به طه حسين من خلال تتبعه لما سماه «المدرسة البائية»، وهي مدرسة «أتشأه أوس وغاها زهير والحطيئة، وكان لهم ممثلون في العصر الأموي منهم جميل وكثير، واتصلت سنتها إلى أيام بني العباس، فتناولها مسلم ثم أبو تمام وابن المعتز ثم المتنبي»<sup>(lxi)</sup>. الميزة الأساسية لهذه المدرسة هو الاهتمام البالغ فيه بجمالية الصورة والشكل<sup>(lxii)</sup>.

من خلال ما سبق تتضح الحدود المنهجية لتاريخ الأدب، كما مارسه النقاد العرب، ولعل الشعور بتقادم هذه الأطر المنهجية من شأنه أن يفسح المجال للدعوة إلى الانفتاح على التوجهات الجديدة لتاريخ الأدب، وهي توجهات تستفيد من تطور المعرفة المنهجية الحديثة في المجالات اللسانية والسيمائية والسوسولوجية.

## الهوامش

- (i) د. حسين الواد، في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2: 1993، ص: 2.
- (ii) د. عمر محمد الطالب، مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عكاظ، الرباط، 1988، ص: 37.
- (iii) د. شكري فيصل، مناهج الدراسات الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط 6: 1986، ص: 11.
- (iv) د. محمد عابد الجابري، التراث ومشكلة المنهج، ضمن كتاب: المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، ط 1: 1986، ص: 71.
- (v) من بينهم. أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب نموذج «كتاب الأغاني»، دار توبقال للنشر، 2003، ص: 61.
- (vi) انظر: Maison Clément, Qu'est ce que l'histoire littéraire, PUF, 1987, p: 15.
- (vii) أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب ص 68.
- (viii) لانتسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ص: كتاب: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ب ت، ص 413.
- (ix) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب لعربي، دار الثقافة، بيروت، ب ت، ص: 3.
- (x) آلان دوكلانس، الموزع والص والناقد الأدبي، ترجمة: فؤاد كامل، مجلة فصول، مجلد: 4، العدد الأول، 1983، ص: 95-105.
- (xi) نفسه.
- (xii) روثيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر 1987، ص: 46.
- (xiii) أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب، ص: 67.
- (xiv) طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط 12، ب ت، ص: 33.
- (xv) Robert Escarpit, histoire de l'histoire de la littérature, In Encyclopédie de la plaiade, T. : III, Gallimard, Paris, P : 1749.
- (xvi) لانتسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، ص 395.
- (xvii) الاطلاع على هذه الظروف يمكن الرجوع إلى:

- Jean Yves Tadié, Introduction à la vie littéraire au XIXème Siècle Paris, Nouvelle éd, 1984, p: 74

(viii) أحمد بوحسن، العرب وتاريخ الأدب، ص: 66.

(xix) جرجي زيدان، تاريخ أداب اللغة العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط 2: 1978، ص: 8.

(xx) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تعريب عبدالحليم الجار، دار المعارف، القاهرة 1977، ج: 1، ص: 32.

(xxi) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ الأدب العربي، دار الكتاب العربي، ط 4: 1974، ج 1، ص 11.

(xxii) لانسون، منهج البحث في تاريخ الأدب، ص: 420

(xxiii) حول مفهوم المنهج، يمكن الرجوع إلى.

Greimas Courtès, sémiotique raisonnée de la théorie du langage, T: 2, éd Hachette, Paris 1986, p: 220

(xxiv) د. حميد الواد، في تاريخ الأدب، مفاهيم ومناهج، ص 141

(xxv) جرجي زيدان، تاريخ أداب اللغة العربية، ج 1، ص 8.

(xxvi) شكري فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، ص 13

(xxvii) مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، ط 1: 1978، ص 553.

(xxviii) Robert Escarpit, Histoire l'histoire de la littérature T: V p: 1767.

(xxix) نقلاً عن كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبدالحليم الجار، القاهرة، دار المعارف، ط 2: 1968 - (المقدمة).

(xxx) للاطلاع على عناوين بعض التأليف الاستشرافية التي أرخت للأدب العربي من منظور التحقيق التاريخي يمكن الرجوع إلى ما يلي:

- جرجي زيدان، تاريخ الأدب العربي، ج: 1، ص: 12-13.

- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج: 1، ص: 32.

(xxxi) د. محمد عابد الجابري، التراث ومشكل المنهج، ضمن كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، ط 2: 1986، ص: 78.

(xxxii) نفسه.

(xxxiii) للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى كتاب إدوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1981.

- xxxiv) أحمد يوحسن، العرب وتاريخ الأدب، ص: 117.
- xxxv) حسن توفيق العدل، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، 1906، ص: 20.
- xxxvi) حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، ط 26، ب ت، ص: 5.
- xxxvii) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج: 1، ص: 90.
- xxxviii) نفسه، ج: 1، ص: 10.
- xxxix) انظر:
- د. محمد عبد الرحمن مرجبا، في الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات، بيروت، ط 2، 1981، ص: 339.
- د. عبدالرحمن بدوي، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، القاهرة 1490، ص: 9.
- xl) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص: 24.
- xli) جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ح: 1، ص: 21.
- xlii) أشير هنا إلى أن الدكتور حسن الواد قد تعرض لهذه القضايا، لكن يبقى التحليل الذي قدمه في حدود لمودجين اللذين اعتمد عليهما، وهما «تاريخ آداب اللغة العربية» لجرجي زيدان، و«تاريخ الأدب العربي» لأحمد حسن الزيات، أنظر د. حسين الواد، في تاريخ الأدب، معاهيم ومأهج، ص 141.
- xliii) جاكسون وتيسون، مشكل المؤسسات الأدبية واللسانية، ضمن: نظرية المهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط 1، 1982، ص: 101.
- xliv) توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن المرجع نفسه، ص: 175.
- xlvi) R. Picard, Nouvelle critique ou nouvelle imposture, paris Pauvert, 1965
- xlvi) R. Barthes, critiques et vérité, Paris, seuil 1966.
- xlvi) Ibid, p: 17-22
- xlviii) Ibid, p: 23-27.
- xlix) Ibid, p: 28-34.
- l) R. Barthes, sur racine Ponte seul, 1963.
- li) Roger Fayoll, la critique, ed Armand - collin, Paris, 1978.
- lii) طه حسين، من مقدمة تاريخ الأدب العربي، كارثوليتو، القاهرة 1915، ص: 29

(lin) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج. 1، ص: 12.

(liv) نفسه، ص: 18.

(lv) نفسه، ص: 18.

(lvi) نفسه، ص: 22.

(\*) ملاحظ - على العموم - عند النقاد الذين اعتمدوا هذا المهجع نوعاً من الاضطراب في التسمية. فهم يستعملون مصطلحات كثيرة منها. أغراض - فنون - أجناس - أنواع - مباحث .. مع أنها اصطلاحات لا تحيل على معنى واحد. من هنا تأتي مشروعية إعادة النظر في «تصنيف الكلام العربي»، كما يطرحها بعض الباحثين. انظر:

- سعيد يقطين، الكلام والحجر، المركز الثقافي العربي، ط 1: 1997، ص: 129 وما بعدها.

- رشيد بحباوي، الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، منشورات إفريقيا الشرق، 1991

(lvii) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج: 1، ص: 22.

(lviii) نفسه

(lix) لتكون تصور إجمالي عن هذه الدراسات انظر: د. عمر محمد الطالب، مدخل إلى مناهج الدراسات الأدبية، ص: 94 وما بعدها.

(lx) طه حسين، في الأدب المهجري، دار المعارف بمصر، ط 10 (دون سنة النشر).

(lxi) نفسه، ص: 272

(lxii) نفسه، ص: 273.





جدلية البحر  
والعقل وأثرها  
في البيان



محمد الواسطي

جاء في لسان العرب: البيان: ما يبين به الشيء من الدلالة وغيرها، تقول: بان الشيء، اتضح، واستبان الشيء: ظهر، والبيان: الإفصاح مع ذكاء، ومنه البين من الرجال وهو الفصيح، والبيان إظهار المقصود بأبلغ لفظ، وهو من الفهم وذكاء القلب مع اللسان، وأصله الكشف والظهور<sup>(1)</sup>.

وقد أشار القرآن الكريم إشارات كثيرة إلى «البيان» منها قوله تعالى: ﴿هذا بيان للناس وهدى وضوءة للمتقين﴾<sup>(2)</sup>. والبيان هنا الإيضاح الذي يتضمنه القرآن. يقول الزمخشري: «هذا بيان للناس: إيضاح لسوء عاقبة ما هم عليه من التكذيب، يعني حشهم على النظر في سوء عواقب المكذبين قبلهم، والاعتبار بما يعانون من آثار هلاكهم»<sup>(3)</sup>.

ومنها أيضاً قوله سبحانه: ﴿الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان﴾<sup>(4)</sup> والبيان هو المنطق الفصيح. قال جار الله الزمخشري: «ثم ذكر ما تميز به من سائر الحيوان من البيان، وهو المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير»<sup>(5)</sup>، ومعنى علمه البيان أي «ألهمه النطق الذي يستطيع أنيبين عن مقاصده ورغباته، ويتميز به عن سائر الحيوان»<sup>(6)</sup>.

وفي الحديث الشريف: «إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر

لحكمة»، والمراد هنا إظهار المقصود بأبلغ لفظ وهو من الفهم وذكاء القلب، وقيل: معناه أن الرجل يكون عليه الحق، وهو أقوم بحجته من خصمه فيقلب الحق ببيانه إلى نفسه، لأن معنى السحر قلب الشيء في عين الإنسان وليس بقلب الأعيان، ألا ترى أن البليغ يمدح إنساناً حتى يصرف قلوب السامعين إلى حبه، ثم يذمه حتى يصرفها إلى بغضه<sup>(7)</sup>.

وقد اهتم النقاد والبلاغيون بالبيان اهتماماً كبيراً وأول من نجد عنده مصطلح «البيان» - فيما يظهر - الجاحظ، فقد ورد في أعماله الأدبية، وسمى بعضها «البيان والتبيين» وهو كتاب قيم جمع فيه مؤلفه كثيراً من الأقوال التي تتصل بهذا الموضوع.

ومفهوم البيان عند الجاحظ واسع يدخل فيه جهاز النطق وتنام الآية، كما يدخل فيه جميع ألوان الخطب سواء أكان باللفظ أو بغيره، يقول: «والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يعرض السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصله كائن ما كان ذلك البيار، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغبة التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع»<sup>(8)</sup>.

ويرتبط البيان عند الجاحظ بالظهور والكشف عن المعنى المستتر المجهول، يقول: «والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحص عليه بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم»<sup>(9)</sup>.

وكان الجاحظ اعتماداً على هذا النص يرى أن البيان أصيل في العرب أهم من دينهم الذي علمهم القرآن وعلمهم البيان، وجاءهم أيضاً من طبيعتهم البدوية التي تقوم على العصبية وشدة الخصومة والمنافرة.

وقد فصل الجاحظ القول في الدلالة على المعنى وحصرها في خمسة أصناف، يقول: «وجميع أصناف الدلالات على المعنى من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نصبة، والنصبة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات...» (10).

يشير هذا النص إلى مدى اتساع مفهوم البيان عند الجاحظ وتشعبه، وقد تابعه فيما ذهب إليه من دلالات ابن وهب، وهي عنده أربعة أصناف:

**الأول:** بيان الأشياء، بذواتها وإن لم تكن بلغاتها، وهو ما يسمى الحال.

**الثاني:** بيان الاعتقاد وهو الذي يحصل في القلب من إعمال الفكر واللب.

**الثالث:** بيان العبارة وهو النطق باللسان للإخبار عما في النفس من حكمة.

**الرابع:** البيان بالكتاب ليلعب من بعد أو غاب، لأن بيان اللسان مقصور على الحاضر دون الغائب.

وواضح من هذا البيان الأول والثاني يدخل تحت ما سماه الجاحظ دلالة النصبة أو بيان الاعتبار (11). والبيان الثالث هو دلالة اللفظ، والبيان الرابع هو دلالة الخط (12).

ولم يشر ابن وهب إلى دلالة «العقد» وهو الحساب، كما أنه لم يشر إلى دلالة الإشارة مع أنها - كما يقول الجاحظ - تشارك اللفظ، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه (13).

ومن الذين تابعوا الجاحظ وأخذوا بمفهومه الواسع للبيان الراغب الأصفهاني، فالبيان عنده قد يكون باللفظ وبغيره، يقول: «البيان الكشف عن الشيء وهو أعم من النطق مختص بالإنسان ويسمى ما بين به بياناً قال بعضهم: البيان يكون على ضربين: أحدهما بالتنجيز وهو الأشياء التي تدل على حال من الأحوال من آثار صنعه، والثاني بالاختبار وذلك إما أن يكون نطقاً أو كتابة أو إشارة»<sup>(14)</sup>.

ويقرب من هذا ما ذهب إليه الرصاني إذ ذكر أن البيان أقسام أربعة: كلام، وحال، وإشارة وعلامة<sup>(15)</sup>، وهذه الأقسام - في الواقع - تكرار لدلالات الجاحظ، وهي تصب في المفهوم الواسع للبيان عنده.

ويسير عبدالقاهر الجرجاني في الاتجاه نفسه إذ يرى أن الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة أمر واحد وهو التعبير عن فضل القائلين وتفاوتهم وتقدم بعضهم على بعض<sup>(16)</sup>.

وعندما ذكر عبدالقاهر مصطلح «البيان» قال عنه: «ثم إنك لا ترى علماً هو أرسح أصلاً، وأسبق فرعاً، وأحلى جنى، وأعذب ورذاً، وأكرم نتاجاً، وأنور سراجاً من علم البيان الذي لولاه لم تر لساناً يحوك الوشي، ويصوغ الحلبي، ويلفظ الدر»<sup>(17)</sup>.

وهذا القول ليس فيه تعريف للبيان وتحديد لموضوعاته، وإنما هو كلام عام منمق ذكره عبدالقاهر ليبرر عن قيمة البيان وأهميته في العمل الأدبي وفي التواصل عموماً.

وجاء مفهوم البيان عند ضياء الدين بن الأثير واسعاً تماماً كما كان عند من تقدمه، وهذا ما يشير إليه قوله: «وعلى هذا فموضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة وصاحبه يسأل عن أحوالهما اللفظية والمعنوية»<sup>(18)</sup>.

وهذا الكلام يدل على أن البيان عند ابن الأثير يشمل البلاغة

كلها، ويؤيد هذا أنه جعل كتابه «المثل السائر» يقوم على مقالتين: الأولى في الصناعة اللفظية والثانية في الصناعة المعنوية، وأدخل فيهما جميع الأوجه البلاغية كالسجع والتجنيس والاستعارة والتشبيه والالتفات والتفسير والتقديم والتأخير والإيجاز والحذف والإطناب والتكرار والاعتراض والكناية... وربط هذا كله بصناعة تأليف الكلام من المنظور المنشور.

وإذا انتقلنا إلى السكاكي فإننا نجد مفهوم البيان عنده قد أصبح ضيقاً ولم يبق واسعاً كما كان إذ قسم هذا الرجل البلاغة إلى: المعاني والبيان وألحق بهما المحسنات ووضع لكل قسم تعريفاً، وقال في تعريف البيان: «إنه محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه»<sup>(19)</sup>.

وقد حصر السكاكي البيان في بحثين هما: المجاز والكناية، إلا أنه لاحظ أن الاستعارة تعتمد على التشبيه، ومن ثم فإنه لابد أن يقدمه لأنه «إذا مهتت فسه ملكت زمام التدرب في فنون السحر البياني»<sup>(20)</sup>. وبذلك كانت مباحث علم البيان عنده: التشبيه والمجاز والكناية.

ويرى معظم البلاغيين أن التشبيه مقصد أساسي في البيان وليس فناً طارئاً يؤتى به لفهم الاستعارة كما زعم السكاكي، فهو كثير الدوران في كلام العرب، يقول المبرد: «والتشبيه جار في كثير من الكلام - أعني كلام العرب - حتى لو قال قائل إنه أكثر كلامهم لم يبعد»<sup>(21)</sup>.

وهذا النص يويده ما جاء في الشعر الجاهلي والإسلامي حيث نجد التشبيه يشكل الأداة الأولى في التصوير البياني، ويكفي أن نرجع إلى معلقة امرئ القيس لنرى الشاعر قد اعتمد التشبيه اعتماداً كبيراً بحيث تكرر في قصيدته زهاء أربعين مرة.

والتشبيه أنواع، فقد يكون حسياً، أو عقلياً، أو مختلفاً، وقد قام جدل كبير حول النوع الثالث على وجه الخصوص بحيث منع البلاغيون تشبيه المحسوس بالمعقول، وانصب اهتمامهم على تشبيه المعقول بالمحسوس بدعوى أن النوع الأول يزيد الكلام غموضاً وتعقيداً بخلاف الثاني فإنه يحقق الوضوح المراد والبيان المطلوب الذي تهفو إليه النفوس وتطرب له القلوب، ويظهر أن الرماني أول من قرر هذا المبدأ وربط البيان بإخراج المعقول إلى المحسوس يقول: «والتشبيه البليغ إخراج الأغمض إلى الأظهر... والأظهر الذي يقع فيه البيان على وجه»:

- منها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة.

- ومنها إخراج ما لا تحر به عادة إلى ما جرت به عادة.

- ومنها إخراج ما لا يعلم بالبدية إلى ما يعلم بالبدية.

- ومنها إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة» (22).

فالتشبيه في نظر هذا الناقد لا يتحقق له الحسن ولا يقوم بوظيفة الإبانة والإبلاغ إلا بالانتقال من مشيه غامض إلى مشيه به ظاهر، ويدخل في الغامض كل ما يدرك بالفكر ويحتاج إلى تأمل وروية كالمعاني المجردة، أو المعاني التي لم تجر بها عادة، أو لا تعلم بالبدية، أو لا قوة لها في الصفة.

أما الأظهر فيدخل فيه كل ما يدرك من غير جهد وإعمال للفكر، كالمعاني المحسوسة أو المعاني التي جرت بها عادة، أو تعلم بالبدية، أو لها قوة في الصفة وذلك بأن يكون المعنى المشترك في المشبه به أقوى منه في المشبه، وهو ما يطلق عليه البلاغيون اسم «المبالغة».

ويظهر أن الرماني قد استقى هذا التصوير من الجدل الذي دار حول الآية الكريمة «**طلعها كأنه رؤوس الشياطين**» (23) والآيات الماثلة

لها حيث أثارت الصورة التشبيهية طائفة من المعارضين على أساس أنها لم تشبه شجرة الزقوم بشيء معلوم يوضحها، وإنما شبهتها بشيء مجهول يزيد حفاءً، ورد المعتزلة على هذا الاعتراض بأن رؤوس الشياطين ليست إحالة على المجهول بقدر ما هي إحالة على معلوم استقر النفور منه في نفوس الناس جميعاً<sup>(24)</sup>.

وقد أدى هذا الجدل إلى تأكيد قاعدة هامة خلاصتها: أن وظيفة التشبيه هي الوضوح والإبانة عن طريق إخراج المجهول إلى المعلوم، وهي الفكرة نفسها التي أصلها الرماني، ويزيد هذا أنه بحث في الإعجاز القرآني وأنه من المعتزلة.

وكان لتصور الرماني أثر بليغ في التفكير النقدي والبلاغي، فقد تناقل البلاغيون كلامه بصيغته أو ما يقاربها، وارتضوا ما شرطه في بلاغة التشبيه ووظيفته **البيانية وهو إخراج المفعول إلى المحسوس**<sup>(25)</sup>.

وقد كان من الطبيعي أن يستقيح الرماني تشبيه ما يدرك بالحس بما ينال بالفكر، لأنه يخالف فكرته الأساسية في التوضيح، يقول: «فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأعمش إلى الأوضح فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك»<sup>(26)</sup>.

ومن هنا عاب على بعض شعراء عصره قوله:

**صنعه ضد خده مثل ما الرءد - إذا ما اعتبرت - ضد الوعيد**  
من قبل أن شبه الأوضح بالأغمض، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه<sup>(27)</sup>.

وهذا نفس ما ذهب إليه أبو هلال إذ قال بأنه «التشبيه» بقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أول الباب من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي...<sup>(28)</sup>، وهو أيضاً نفس ما قرره حازم عندما رأى أن «محاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة»<sup>(29)</sup>، ذلك أن «المعاني



التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار» (30).

وقد حاول ابن رشيقي التوسع في فكرة الرماني فأورد كلامه وعلق عليه بقوله: «أما ما شرطه الرماني فهو الحق الذي لا يدفع، إلا أنه جار على الشاعر فيما أخذ عليه إذا كان قصد الشاعر إلى أن يشبه ما يقوم في النفس دليله بأكثر مما هو عليه في الحقيقة كأنه أراد المبالغة» (31).

فهو يقرر المبدأ العام الذي دعا إليه الرماني ولكنه ينتقده فيجيز تشبيه المحسوس بالمعقول ويقبله إذا كان واضحاً في الذهن وقصد به المبالغة، ذلك أن «معرفة النفس والمعقول أعظم من إدراك الحاسة» (32).

ويذكر ابن رشيقي أن مثل هذا جاء في القرآن الكريم، وفي الشعر الفصيح، قال الله عز وجل: «طلعها كأنه رؤوس الشياطين» فشبه طلع شجرة الزقوم بما لا يشك أنه منكر قبيح يخاف أن نراه. وقال امرؤ القيس:

صنّعه ضد خلد مثل ما الوعد - إذا ما اعتبرت - ضد الوعيد  
فشبه نصال النبل بأنياب الأغوال لما في النفس منها (33).

ويوافق عبدالقاهر على المبدأ العام الذي أسسه الرماني ولكنه وسعه وأوضحه أكثر من ابن رشيقي، فذهب إلى المعنوي المجرد يمكن شيع ويتعارف عليه الناس فيصبح لقوة شهرته في منزلة الحسي، ومن ثم يمكن للشاعر أن يشبه به دون أن يخل بالقاعدة العامة للتشبيه، وعلى هذا الأساس نظر إلى الشاعر:

وكان النجوم بين دجاء سنن لاح يهنهن ابتداء

فذكر « أنه لما شاع وتعرف وشهر وصف السنة ونحوها بالبياض والإشراق والبدعة بخلاف ذلك... تخيل الشاعر أن السن كلها جنس من الأجناس التي لها إشراف ونور وابيضاض في العين، وأن البدعة نوع من الأنواع التي لها فضل اختصاص بسواد الليل، فصار تشبيه النجوم بين الدجى بالسن بين الابتداع على قياس تشبيههم بالنجوم في الظلال ببياض الشيب في سواد الشباب أو بالأنوار وانتلافها بين النبات الشديد الخضرة »<sup>(34)</sup>.

وتمسك فخر الدين الرازي بالمبدأ الذي ثبتته الرماني وقال بأن « المحسوس أصل للمعقول فتشبيهه به يكون جعلاً للفرع أصلاً، والأصل فرعاً وهو غير جائز »<sup>(35)</sup>. فالرازي يرفض تشبيه المحسوس بالمعقول ويعتمد في ذلك على منطق القياس، ولكنه يحاول مثل أستاذه عبدالقاهر أن يجعل هذا المبدأ يتسم بالمرونة والرحابة، فذكر أشعاراً من باب تشبيه المحسوس بالمعقول وعلق عليها بقوله: « واعلم أن الوجه الحسن في حس هذه التشبيهات أن يقدر المعقول محسوساً ويجعل كالأصل في ذلك المحسوس على طريق المبالغة، وحينئذ يصح التشبيه »<sup>(36)</sup>، وبناء على هذا قرر ما في تلك الأشعار من تشبيه، وهو تقرير يُلخص كلام عبدالقاهر ويذكره أحياناً بنفسه.

وهكذا نجد النقاد والبلاغيين يعتبرون تشبيه المعنوي بالحسي ذروة التشبيه وقمته، أما عكسه وهو تشبيه المحسوس بالمعقول فكان محسوساً وقياسه عليه وتأويله. وسبب منعه أن معرفة المحسوس أبسر من معرفة المعقول وأسهل، وشيء آخر وهو أن المعقول فرع من المحسوس لأن « العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها، ولذلك قيل: من فقد حساً فقد علماً »<sup>(37)</sup>.

ومادام الأمر كذلك فإن تشبيه المحسوس بالمعقول يكون جارياً على غير الأصل المعروف، وهو أن يكون الشبه به أقوى من المشبه في

وجه الشبه، أي لا يقوم على أساس المبالغة حيث يمثل الشيء بما هو أعظم منه وإنما يمثل القوي بالضعيف وهذا لا يجوز، ومن هنا وصف بعض البلاغيين هذا الضرب من التشبيه بأنه لطيف دقيق، ولم يصفوه بأنه بليغ كما قالوا في عكسه<sup>(38)</sup>، لأن اللطافة هنا تعني الخفاء.

والواقع أن العلاقة بين الحسي والمعنوي ليست علاقة تناقض أو انفصام وإنما هي علاقة تكامل وتواصل، حيث يتفاعلان خلال التصوير الفني فيؤثر كل منهما في الآخر ويغنيه، وبناءً على هذا نجد «النقطة من المعنوي وإليه لا يحكمها ذلك المنطق الصارم الذي يحافظ على انفصال العناصر وتميزها الكامل عما سواها، فالخيال الشعري يوحد بين المادي الحسي والفكري المعنوي. ويذيب الحدود المصطنعة بينهما فيتناغم الحس مع الفكر دون أن يفضل أو يتميز عنه»<sup>(39)</sup>.

وباللافتين إذاً يلحون على تمثيل المعقول بالمحسوس إنما يريدون - في الغالب - المحسوس الذي يدرك بالعيان لا ما سوى ذلك، لأن المعاينة - في رأيهم - سبيل الإدراك الصحيح الثابت.

ويبدو أن الرماني قام هنا أيضاً بدور كبير في تأسيس هذا الجانب من المبدأ العام الذي تنبني عليه وظيفة التشبيه وهو إخراج الأغراض إلى الأظهر، يقول: «إن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب»<sup>(40)</sup>.

وقد تلقى البلاغيون هذا المبدأ ودعوا إليه، يقول ابن رشيق: «صفة الإنسان ما رأى تكون لا شك أصوب منصفة ما لم ير، وتشبيه ما عاين بما عاين يكون أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر...»<sup>(41)</sup>.

والى هذا المعنى ذهب ابن سنان إذ قال: «وما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان»<sup>(42)</sup>.

ومن هنا ذهب النقاد إلى أن أجود الوصف - والتشبيه منا - ما « نعت به الشيء حتى يكاد يمثل عياناً للسامع »<sup>(43)</sup>، أو هو « ما قب السمع بصرأ »<sup>(44)</sup>، أو « ما يصور الموصوف لك فترأه نصب عينيك »<sup>(45)</sup>.

وارتباط الإبانة بالحس، أو بإخراج المعنوي إخراجاً محسوساً مبحث ظهر - كما رأينا - في الجدل حول بعض الصور القرآنية خلال القرن الثاني الهجري، ثم ازدهر في الأوساط الفلسفية منذ أواخر القرن الثالث، وهو مبحث كان يعتمد ضرباً من المعارف السيكولوجية التي تلقاها العرب من الفكر الفلسفي اليوناني، وقد كان من الطبيعي أن تستعين الدراسة النقدية والبلاغية بهذه المعارف ولاسيما في مجال تعليل اقتران الإبانة بالحس وارتباطها به، ومن هذه الناحية طرح أبو حيان التوحيدي سؤالاً على مسكويه عن السبب في « طلب الإنسان - فيما يسمعه ويقول ويفعله ويرثيه ويري فيهِ - الأمثال؟ وما فائدة المثل؟ وما غناؤه من مأثاء؟ وعلى ماذا قراره؟ فإن في المثل والمثل والمماثلة والتشثيل كلاماً رانقاً وغاية شريفة » فأجاب مسكويه « والسبب في ذلك أنسنا بالحواس والفنا لها منذ أول كوننا، ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقي إلى غيرها، فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه أو حدث بما لم يشاهده وكان غريباً عنه طلب له مثلاً من الحس، فباطاً أعطي ذلك أنس به، وقد يعرض في المحسوس أيضاً هذا العارض، أعني أن إنساناً لو حدث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح لطلب أن يصور له ليقع بصره عليه، ويحصل تحت حسه البصري، ولا يقنع فيما طريقه حسن البصر بحس السمع حتى يردّه إليه بعينه...، فأما المعقولات فلما كانت صورها أظف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس إلا على وجهة التقريب صارت أخرى أن تكون غريبة غير مألوقة، والنفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن

مثلاً، لتأنس به من وحشة الغربة، فإذا ألفتها وقوت على تأملها بعين عقلها من غير مثال، سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها» (46).

هذا النص تعليل دقيق يكشف عن أنس الإنسان بالحنس وميله إليه، فالمشكلم إذ يخرج المعقول أو الغريب البعيد عن المحسوس القريب المشاهد بشخصه أمام المتلقي ويعود به إلى أصل المعرفة الإنسانية، وطفولتها الأولى، فيحصل له فهمه وترتاح نفسه إليه وتستأنس به.

ويسوق عبدالقاهر نفس التعليل تقريباً إذ يتحدث عن تأثير التمثيل في نفس السامع، يقول: «إن أنس القلوب موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي... وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم... نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس... لأن العلم المستفاد من طرق الحواس... بفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام... فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس، أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوة، وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجب تقدم الآلف... ومعلوم أن العلم الأول أتم النفس أولاً عن طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية، فهو إذا أمس بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً، وأقدم لها صحة، وأكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض... إلى ما يدرك بالحواس... فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم وللجديد الصحية بالحبيب القديم» (47).

وهذا تعليل لا يختلف كثيراً عن تعليل مسكويه لجمال التمثيل وحرص الإنسان على المثل، فهما جميعاً يردان جمال التمثيل إلى عملية التوضيح التي تربط بإخراج المعنوي إلى الحسي، وهي الفكرة الجوهرية التي سبق أن قررنا الرمانى وجعلها أساساً لجودة التشبيه والاستعارة.

والبلاغيون حين يلحون على قيام الصورة بوظيفة الوضوح إذا يريدون - في الغالب - أن تستخدم لتحقيق النفع المباشر بحيث تهدف إلى إقناع المتلقي بمعنى من المعاني وإغرائه به، وهذا ما تشير إليه بعض النصوص كنحو قول أبي هلال العسكري: «التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً»<sup>(48)</sup>. فهو يريد أن التشبيه يقرر شكل المشبه في ذهن المتلقي ويعمق معناه ويرسم له صورة في خاطره فيتضح له ويقنعه، إذ قبل الإقناع لابد من التوضيح لأنه خطوته الأولى وأسلوب من أساليبه، ولهذا رأينا البلاغيون يتمسكون بإخراج الأغراض إلى المحسوس، وخصوصاً المشاهدة لكونها «تفيد زيادة قوة ومزيد إيضاح»<sup>(49)</sup>. بحيث تؤثر في النفوس مع العلم بصد قالحبر كما أخبر الله عن إبراهيم عليه الصلاة والسلام في قوله: «قال بلى ولكن ليطمئن قلبي»<sup>(50)</sup>.

ولا جرم أن الوضوح أساسي في كل خطاب ليتم التواصل بين الباحث والمتنقل، ولكن البلاغيين أسرفوا في الإلحاح عليه في الخطاب الشعري، فهم يرون أن الكلام البليغ «وما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظك إلى سمعك»<sup>(51)</sup>، وأن أفضل التشبيه هو أن يشبه الإنسان «ما عاين بما عاين»<sup>(52)</sup>، أو يشبه الأقل مشاهدة بالأكثر مشاهدة<sup>(53)</sup>. وفي هذا إلحاح على الجانب الحسي من دون الفكري في تكوين الصورة مع أنهما يتفاعلا في هذه العملية. والظاهر أن إلحاح البلاغيين على الوضوح كان «لحساب التصور المنطقي للمعنى، ولحساب الوحدة الضيقة من البيت الذي يوقف عنده، ولاعتبار التشبيه قياساً يتميز من معنى أصلي مفترض»<sup>(54)</sup>.

والدليل على هذا أنه لم يكفهم الإيضاح أو البيان مجعلاً، بل ولدوا منه أساليب احتجاج فرعية كما فعلوا في التشبيه أثناء حديثهم عن بيان إمكان وجود المشبه، أو بيان حاله، أو بيان مقدار حاله، أو

تقرير حاله في نفس السامع»<sup>(55)</sup>. ولا ريد أن طلب الوضوح بهذا الشكل «يجعل الصورة تتشابه صياغتها مع صياغة الاستدلال في المنطق»<sup>(56)</sup>، مما يساير الخطابة والمناظرات الأدبية والعملية حيث تفرض طبيعة الموضوع التباري في الحاجة.

أما الشعر الأصيل المطبوع فإنه يخلع عن نفسه الجدل المنطقي، ويسعى إلى الإمتاع والإثارة ومخاطبة الوجدان، وهذا لا يحققه التصوير المادي الواضح، أو الخطاب العادي الشفاف الذي يهدف إلى المنفعة ويكشف عن معناها أول وهلة، فهذا من تحصيل الحاصل الذي يقف فيه القارئ على تمام المقصود فينطفئ شوقه إليه، وتخمد رغبته فيه، وإنما يحققه الخطاب الشعري الذي يتم فيه خرق حجب اللغة بحي شكل الخيال صوراً من عناصر متباعدة تحرم القارئ المتقبل أسرارها تحرك فكره وتشوقه إلى العلم بها، وعندما يحصل له ذلك يغمره الارتياح ويشعر بلذة عارمة ما كان لها أن تتحقق بمجرد التصوير الواضح الشفاف.

## الهوامش

- (1) لسان العرب مادة «بين».
- (2) آل عمران الآية 138.
- (3) الكشف للرمخشري، 321/1 الطبعة الثانية، القاهرة 1953.
- (4) الرحمن، الآيات 4-1.
- (5) الكشف للرمخشري 353/4.
- (6) صفوة التفاسير 293/2.
- (7) النهاية في غريب الحديث والأثر 173/1 تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، القاهرة 1963، وفنون بلاغته للدكتور أحمد مطلوب 12، دار البحوث العلمية، 1975.
- (8) البيان والتبيين 761، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة 4، دار الفكر.
- (9) البيان والتبيين 75/1.
- (10) البيان والتبيين 76/1-76/8.
- (11) البيان والتبيين 81/1.
- (12) انظر مقدمة كتاب «البرهان في وجوه البيان» لابن وهب 32 تحقيق الدكتور أحمد مطلوب، والدكتورة خديجة الحديثي، بغداد 1967.
- (13) البيان والتبيين 78/1.
- (14) معجم مفردات ألفاظ القرآن للراغب الأصفهاني 67، دار الفكر للطباعة والنشر.
- (15) النكت في إعجاز القرآن (حس ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) 98، دار المعرفة، القاهرة.
- (16) دلائل الإعجاز 34، 35 تحقيق محمود محمد شاكر.
- (17) دلائل الإعجاز 5-6.
- (18) المثل السائر 38.1، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طيانة.
- (19) مفتاح العلوم 329 تحقيق زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- (20) مفتاح العلوم 331.
- (21) الكامل للمبرد 818/3، تحقيق الدكتور زكي مبارك، القاهرة 1936.



(22) النكت في إعجاز القرآن «ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن» 75.

(23) سورة الصافات، الآية: 65.

(24) انظر جاسياً من هذا الجدل في الخيران 211/6-212، وفن التشبيه 99/2، 103. والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 369، 371.

(25) انظر كتاب الصناعتين: 240-242 والعمدة: 489/1، وسر الفصاحة: 246. والإيضاح: 331/2. والطرار: 277/1 ولحبر التحبير: 161. وخرانة الأدب وغمارة الأرب: 383/1.

(26) العمدة: 489/1.

(27) العمدة: 490-489/1.

(28) كتاب الصناعتين: 257.

(29) منهاج البلغاء: 112.

(30) نفس المصدر: 29.

(31) العمدة: 490/1.

(32) العمدة: 491/1.

(33) العمدة: 49/1.

(34) أسرار البلاغة: 207، 209.

(35) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: 190.

(36) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: 192.

(37) نفس المصدر: 190.

(38) كتاب الصناعتين: 242. والمثل السائر: 128/2، والطرار: 306/1.

(39) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 380-379.

(40) العمدة: 489/1.

(41) العمدة: 967/2.

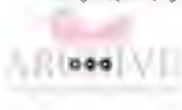
(42) سر الفصاحة: 253.

(43) العمدة: 1059/2.

(44) نفس المصدر: 1060.

(45) كتاب الصناعتين: 128.

- (46) الهوامل والشوامل: 204-241، عن الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 301-300.
- (47) أسرار البلاغة: 108-109.
- (48) كتاب الصناعتين: 243.
- (49) الطراز: 351/1.
- (50) أسرار البلاغة: 112.
- (51) أسرار البلاغة 132. ونهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: 99.
- (52) العمدة: 769/2.
- (53) سر الصفاة: 248.
- (54) الصورة الأدبية: 60-61.
- (55) انظر مفتاح العلوم 341، والإيضاح 356/2-358.
- (56) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي 368.



قُؤِيل النفر الشفري  
الفديمر بين النراث  
والمعاصرة



عادل الفريجات

التأويل جهد لغوي وفكري وثقافي يقوم به المفكرون ونقاد الآثار الفنية ليعطوا للنصوص التي بين أيديهم معاني لا تقدمها تلك النصوص من الوهلة الأولى. ومن هنا فالتأويل يستدعي إصغاء كثيراً لما يقوله النص في ظاهره، وصولاً إلى معرفة ما يقوله في باطنه. إنه رحلة قارئ النص من المباشر إلى غير المباشر، ومن السطح إلى الأعماق، ومن المثبت إلى المحذوف، ومن الحاصر إلى الغائب.

ومن أقرب الأمثلة على التأويل المعنوي التي تدور حولها الكتابات العربية، فحين نقول فلان كثير الرماد، لا نريد من هذه العبارة المعنى القريب منها، بل نريد أن الرجل كثير الضيفان، وضيفانه تستدعي منه الكرم الذي يتطلب إيقاد النار تحت القدور، فيكثر رماده، فهو بالنتيجة رجل كريم. ومثل ذلك حين نكني عن طول عنق فتاة ما، فنقول عنها: فلانة بعيدة مهوى القرط، وحين نكني عن رجل فقير بقولنا عنه: فلان يشكو قلة الفئران.. إلخ. والمعروف أن المعنى البعيد للكنايات السابقة لا يتفي فهم المعنى القريب منها.

ولا مناص لنا في البداية من التمييز بين التأويل الجاد، بوصفه ناطقاً معرفياً ونقدياً وفكرياً ناضجاً، وحائزاً قدرأ كبيراً من الإقناع والقبول، والتخمين أو الشطح اللذين لا يحوزان حدأ كبيراً من التبصر والوجاهة والسداد.

وإذا كان التأويل قد نشأ في أحضان الفكر الديني قديماً، فإنه اليوم يعد جزءاً من فلسفة التعامل مع الفن بأشكاله المختلفة. والمعروف أن جهوداً كبيرة بذلت لتأويل نصوص دينية على أنها رموز تخفي شيئاً وراءها. وأسطع مثال على ذلك الآراء التي ترى في (نشيد الإنشاد) الوارد في التوراة غزلاً مسبقاً بالكنيسة التي أسسها المسيح فيما بعد، وليس غزلاً حسيماً موضوعه مطلق الجمال الأثنيوي.

وثمة تأويلات تتصل بقصة الفردوس ووجود آدم وحواء فيه وعصيانهما أمر الخالق، وطردهما منه.. مما نجم عنه المعاناة السرمدية لبني الإنسان، وحينئذ الدائم إلى المثال، وانقسام عالمهم إلى: واقع ومثال، وخير وشر، ومعرفة وجهل، وحق وباطل... إلخ. وفي ضوء العملية التأويلية للنصوص الدينية برز القول المأثور: الحرف يميت والروح يحيي.

وهناك نصوص واضحة تهت معانيها للمتلقي لحظة التقاء وعيه بها. والأمثلة عليها كثيرة في الشعر والنثر. وهناك نصوص إشكالية لا تستجيب للقارئ بطوعية ويسر، ولا تتوح بمكنوناتها إلا بعد جهد وعناء. وكلما طاول النص متلقيه وانكشف له، تلاشت الحاجة لتأويله، وكلما كان عصياً على الانقياد، أو كثيفاً جداً، يكتنز نسجه طبقات من المعاني، لا شأن للتأويل بها، لأن مشغلة التأويل هي النصوص ذات المعاني المتعددة. ويمكننا أن نصنف النصوص من هذه الزاوية إلى نصوص مفتوحة، ونصوص مغلقة، ونصوص مستغلقة. والنصوص المفتوحة هي، بالدرجة الأولى، نصوص يصل المتلقي إلى معانيها ودلالاتها على وجه الاحتمال. ومن هذه النصوص في أدبنا الروائي المعاصر رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، وروايات عديدة لنجيب محفوظ محملة بالرموز البعيدة والقريبة. ورواية «اسم الورد» للكاتب الإيطالي (أمبرتو إيكو). وقد تحدث (إيكو) نفسه

عن اختلاف القراء في تأويلها وفهمهم المتباين لها في كتابه «التأويل» الذي ترجم إلى العربية في السنوات الأخيرة. والنصوص المغلفة هي النصوص ذات المعنى الواحد الوحيد، فهي تقدم معاني تتوازي مع الخطابات المألوفة في ضحالتها. وهي كما وصفها الجرجاني في أسرار البلاغة مما يتراجعه الصبيان (أسرار البلاغة ص 144).

أما النصوص المستغلقة فهي التي لا نحصل منها على فائدة حقيقية، وهي التي عناها الجرجاني بقوله: «تورقك ولا تزرق لك، وإذا طال العناء معها تكشفت عن غير طائل. ومن أمثلتها قول أبي تمام:

**ثانية في كبد السماء ولم يكن لاثنين ثان إذ هما في الغار**

والناتج الدلالي هنا خشن مضرس. وإذا رشح من البيت شيء فالراشح قبيح مشوه. (أسرار البلاغة 142، 143).

ولا شك أن استعصاء النص على مقلبيه بنجم عن أسباب، قد يكون الزمن واحداً منها ورغم أن الفاصل الزمني ما بين العالم الفقيه أبو عمرو بن العلاء (154هـ) والشاعر الجاهلي امرئ القيس الكندي، لا يزيد عن قرنين من الزمان، فإن أبا عمرو هذا قال في بعض شعر امرئ القيس: «ذهب من كان يفهم هذا». ولما بعدت الشقة بيننا وبين الشعر الجاهلي، وأشعار العهود التي تلتها، واجهنا صعوبات أكثر في فهم جوانب عديدة منها فهماً دقيقاً مقنعاً. وليس ينكر هذا إلا دعي مغرور... والحقيقة أن القطيعة الزمنية تفضي إلى قطيعة ثقافية مع آفاق الأثر الفني المدروس، وأجوانه الشقافية والروحانية والفكرية والاجتماعية، مما يعقد عملية التواصل والفهم العميق الصادق المفتح. وقد تكون ثقافة الناقد، وسناجة تناوله للأثر الفنية، وضيق بصيرته، وراء العجز عن فهم مرامي الكاتب، أو معاني النص التي قد لا تدور في ذهن الكاتب، ولكن بنية عمله، وسياق عباراته يوحيان بها. وهذا

كله بفضي بنا إلى الحديث عن مراد التأويل، أو المتلقي الذي أولى في التقديم والحديث مكانة مميزة في النظرية الأدبية. فمنذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) كان الجاحظ يقول: «مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحد، كلما كان القلب أشد استبانة، كان أحد. والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل» - (البيان والتبيين ج 1 ص 11). وفي هذه العبارات إشارة واضحة إلى أهمية المتلقي، وفضله في النظرية النقدية العربية التراثية.

ويبدو أن لا مناص من فتح باب الاجتهاد والتأويل للنصوص القديمة والمعاصرة، ذلك أن الإبداع بحد ذاته ينطوي على حالات يشارك فيها اللاشعور والعقل الباطن من جهة، وأن العبارة المصرح بها، لها تاريخها وأطباقها وإحيائها، وأن النبة الفنية العامة قد تكون قابلة للنظر إليها من وجوه متعددة. ولهذا السبب كان المؤول الكبير فقيهاً كبيراً ومفكراً كبيراً وناقداً كبيراً. وعلاقة اللغوي الكبير ابن جني بشعر التنبي ليست غائبة عنا، فقد قال المتنبي: «ابن جني أعلم بشعر المتنبي ليست غائبة عنا، فقد قال المتنبي: «ابن جني أعلم بشعري مني». وهذا يعني اعتراف شاعر العربية الأكبر بأن ناقد الشعر ربما يكون أدرى بأسرار الشعر من الشاعر نفسه، وأعلم منه بوجوه القول المتعددة، ومعاني الإبداع التي توحى بها لغة الشعر والفن، وتقدمها مجازاته وصوره وبنياته. والمقدرة اللغوية للمؤول هي شرط من شروط التأويل. وقد نبه إلى ذلك الناقد (إمبسون) صاحب كتاب «سبعة أنواع من الغموض» (جاك دريدا) أبو التفكيكية، و(شيلر ماخر) الذي نقل التأويل من حقل الاستخدام ليكون منهجاً أو فناً للفهم، إذ عد الموهبة اللغوية إحدى موهبتين يحتاج إليهما للنفاذ إلى معنى النص - (انظر:

الإيهام في شعر الحداثة، لعبدالرحمن محمد القعود - سلسلة عالم المعرفة، رقم 279، ص 348).

وإعطاء المؤول معاني جديدة للنص المنتج، استناداً لقدراته اللغوية وقوة بصيرته، لا يقتصر على القديم فحسب، بل نراه بقوة في زماننا، فكثير من الكتاب يفاجأون بإعطاء النقاد معاني لكتاباتهم لم تدر في أذهانهم، وأشار إلى ذلك الناقد التونسي (محمود طرشونة) حين ذكر أن الكاتب التونسي محمود المسعدي كان يؤول روايته «السد» تأويلاً يختلف عن تأويل غيره من النقاد، كطه حسين وغيره. وقد غير رأيه في معاني روايته تلك، أكثر من مرة، تأثراً بقراءات نقاد مختلفين، ثم صار في النهاية يمتنع عن الإدلاء برأي فيها - (انظر مقال صوفية الهمامي حول النص الأدبي من المعنى إلى التأويل، صحيفة تشرين السورية، دمشق 17 / آذار 2003).

وفي حوار بين أحد الصحفيين، والكاتب الكولومبي (غراثيا ماركيز)، يقول الصحفي للكاتب: ثمة علاقة في بعض رواياتك ما بين الموت والحب، ففي رواياتك: «الحب في زمن الكوليرا» يتوجب على الطبيب أن يموت لكي يتيح الحب للعجوزين، وبالتالي فإن للموت جانباً إيجابياً في عملك هذا. وحين يسمع (ماركيز) هذا التأويل لروايته، يقول: «إن ما يثير جنوني هو مواجهتي بأمر لم ألاحظ بنفسي شيئاً منها» - (مجلة المعرفة، دمشق، العدد 314-315 نيسان 1989).

والعكس قد يكون صحيحاً فرما يزعم كاتب ما أن أثراً فنياً له يراد به كيت وكيت... ولكن لغة ذاك الأثر وطريقة أدائه وصوره ونيته، لا تنجح في إيصال قصد الكاتب إلى القراء، وهذا يسمى بـ«مغالطة القصد». ويتخلف عن الإيحاء بها. وفي هذا الباب لا يصح الاحتكام إلى قول من يقول: «أهل مكة أدرى بشعابها»، فهم ليسوا كذلك دوماً.



## صور من تأويل شعرنا القديم:

ونتليث عند نماذج من تأويل شعرنا القديم. بوصف الشعر هو الأثر الفني الأبرز الذي امتاز به العرب منذ فجر إبداعهم الفني، ملاحظين أن صور ذلك التأويل كانت تنصب، غالباً، على البيت أو البيتين، وقلما ذهبت إلى أبعد من ذلك، كأن تدرس الأثر الفني بوصفه بنية متكاملة.

ونتوقف عند مجموعة من النقاد التراثيين مارسوا هذا اللون من النشاط، وهم ابن جني، والمرزوقي، وابن رشيق، وابن وكيع التنيسي، ونطالع نماذج من تأويلات الصوفيين لأشعار غيرهم، وأشعارهم هم، وننتقل بعدئذ إلى ألوان من التأويل المعاصر للشعر العربي القديم، والجاهلي خاصة، لغرض المقارنة والاستنتاج والتقييم.

مرت بنا من قبل **قولة المتنبي في ابن حني**، وشهادته فيه. والمعروف أن هذا الناقد هو أول من فتح الباب في القول: إن مدائح المتنبي في كافور الإخشيدي كانت مبطنة في الهجاء، وأن الازدواج فيها كان مقصوداً، فحين قال المتنبي في كافور:

**وما طربي لما رأيتك بدعة لقد كنت أرجو أن أراك، فأطرب**  
وكما فعل أبو الطيب بكافور، فعل بفاتك، حين مدحه بقوله:

**وقد يلقبه المجنون حاسده إذا اختلطن، وبعض العقل عقال**  
فهو يذكر هنا لقب فاتك عرضاً، رغم قبحه، ولكنه يريد قصداً، ولولا جودة طبع المتنبي وصحة صنعته لما ساع له ذلك. ومن الجدير ذكره أن عبدالرحمن الرومي مفتي الديار العثمانية ألف كتاباً رد فيه مدائح المتنبي كافور، إلى هجاء، وهو كتاب طريف حققه محمد يوسف نجم - (انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لإحسان عباس ص 282).

ولبعض صور التأويل في تراثنا شكل سلبي يدل على فهم قاصر للشعر، أو على تحفامل منكر على الشاعر، ومثال قول ابن وكيع التنبسي في بيت المتنبي:

**وما طربي لما رأيتك بدعة لقد كنت أرجو أن أراك، فأطرب**

وعبارات ابن وكيع في البيت هي: «وتعظيم زهير جيد، وليس لصوت زهير في الماء إلا ما له في البر مع عدم الماء. فكيف اقتصر على ذكر البحيرة والفرات والنيل، أترأه لا يسمع إلا في الماء؟». ويعلق إحسان عباس على هذا التفسير الذي يقص جناحي البيت بقوله: «وهذا تضيق للفهم، فإن وحدة الصورة المائية على جمالها في البيت لا تعني أن زهير الأسد لا يسمع إلا في الماء، ولكنه إذا زار عند بحيرة طبرية، وصل صوت زهير في البر حد الفرات شمالاً والنيل جنوباً» - (تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لعباس ١٣٠٨).

ومن هنا فإن كتاب المتصف لابن وكيع الذي ورد في تفسير بيت المتنبي السابق، لم يكن فيه شيء يذكر من الإنصاف، كما يقول ابن رشيق.

ومن زاوية مختلفة، نصادف عند المرزوقي تقلباً للبيت الواحد على أكثر من وجه، ومحاولة لإعطائه أكثر من معنى، فهو يقول في بيت الشاعر الجاهلي موسى بن جابر التالي، الذي يخاطب به قومه ويعاتبهم على القعود عن نصرته:

**فما نفرت جني ولا فل مبردي ولا أصبحت طيري من الخوف**

«هذا يحتمل وجوهاً: يجوز أن يريد لم ينخزل - لما أتيتهم وأخبرتم - أصحابي الذين هم كالجن ولا فل لساني الذي هو كالمبرد، ولا ذعر جأشي فصارت طيري واقعة... وقد قيل في «نفرت جني»،

إنه مثل لفلتانه ويداته... وإن ذكره المبرد مثل لصلاحه، وإن ذكره الطير مثل لصيته، وذكره الذاهب في الناس. ويجوز في هذا الوجه أن يريد ذكاءً ونشاطه وهمته، فقد قيل في ضده: هو ساكن الطير، وكأن على رؤوسهم الطير. ويجوز أن يشير بالجن إلى ما يدعيه الشعراء من أن لكل واحد منهم تابعاً من الجن يستعين به على ما يحزبه، ويجعل المراد بالمبرد في هذا الوجه اللسان لا غير. ويجوز أن يريد بالطير سراياه وطوائف خيله التي يطيرها للغارات والارتباء وتحسس الأخبار وغيرها» - (شرح ديوان الحماسة - قسم 1 / ص 374).

ويحفل تراثنا أيضاً بأبيات لها أبعاد رمزية وقف عندها النقاد، كابن رشيق وغيره. ونطالع في كتاب العمدة لابن رشيق إشارات لأبيات رامزة، كقول أحد الشعراء يصف امرأة قتل روحها:

**عقلت لها من زوجها عدد الحصى من الصبح أو مع جنح كل أصل**

فالشاعر هنا يريد أنه لم يعطها عقلاً ولا قوداً بزوجها، إلا الهم الذي يدعوها إلى عد الحصى. وأصل هذا من قول امرئ القيس:

**ظلمت ردائي فوق رأسي قاعداً أعد الحصى ما تنقضي عبراتي**

ويقول ابن رشيد في مثل تلك الأبيات المألوفة: «ومن أخفى الإشارات وأبعدها اللغز، وهو أن يكون للكلام ظاهر عجب لا يمكن، وباطن ممكن غير عجب، كقول ذي الرمة يصف عين الإنسان:

**وأصغر من لعب الوليد ترى به بسوتا مبناة وأودية قفرا**

(العمدة لابن رشيق ص 519).

فالمرزوقي وابن رشيق كلاهما يقدمان معاني متعددة لبعض الأبيات الشعرية، أو يقعان على معنى غير مباشر من قول مباشر. وذلك يدل على قدرة الناقد على فهم واسع للبيت، وانتباه إلى وجوهه

المتعددة، ومعانيه المستترة، ولكن هذه الوجوه لا تبعد عن احتمالات ما يريده الشاعر من بيته، وبالتالي فإن الذات الناقدة لا تحضر بقوة كما سنرى فيما بعد.

## أمثلة من نقد المتصوفة:

وإذا تركنا الجهود المبذولة في معالجة الأبيات ذات الوجوه المتعددة، والأبيات الملمغة، وانتقلنا إلى جهود الصوفيين في نقد الشعر، وجدنا أنفسنا إزاء جهد نقدي تأويلي واضح. والمعروف للباحثين أن الفكر الصوفي قد تجلّى في ثلاثة موضوعات كبرى هي: أ - الغزل. ب - الحمريات. ج - وصف الطبيعة.

ولا جدال في أن هناك رابطة قوية بين التصوف والشعر، وفي هذا الصدد يقول عاطف جودة نصر: «وما يجمع بين التصوف والشعر أنهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور، ويتضامان في نسج متلاحم، بحيث يؤول الشعر إلى فكر، وينقلب الفكر إلى شعر» - (تراث الأدب الصوفي، لعاطف جودة نصر، مجلة فصول، القاهرة، مج 1، ع 1 ص 107).

وما تعبير الصوفيين عن التوق والشوق، إلا سبيل إلى التوق والشوق. وبهنا هنا أن نشير إلى أن التفسيرات الصوفية لأشعار المتصوفة ترى فيها عدولاً عن ظاهر اللفظ، إلى باطن قد يكون عميقاً، وأن نشير إلى تشبث بنزعة لفظية تجمع بين الحقيقة والمجاز، وأن نلاحظ ما يراه الصوفيون من تداعيات صوتية لمجموعة من الألفاظ تؤول أحياناً إلى شطح غريب وعجيب، يذكر بشطح الزمخشري في تأويل لفظ (إلى) الوارد في آية الرؤية المذكورة.

«ومن أمثلة هذه الظاهرة الأخيرة في الشعر الصوفي أن يؤول في

شرحه ديوان ترجمان الأشواق أسماء الأعلام تأويلاً ينم عن صنعة وتكلف واعتساف، فرامة ولنبي وليلي وعنان وابنة العراق وابن اليمن، تؤول كلها عنده إلى تأويلات لا شأن لها بطبيعة هذا الشعر، فرامة دلالة على القصد والطلب، ولبنى هي اللبنة، وليلي إشارة إلى الليل، وسليمى كناية عن حالة سليمان، وعنان تأويلها علم بأحكام الأمور السياسية - (تراث الأدب الصوفي، مجلة فصول مج 1، ع 1 ص 113).

ومن يطالع تفاسير الصوفيين للشعر براهم، غالباً، يشتمون راتحة الاشتقاق اشتماً، فهم يرون في الربع ربيعاً، للسبب ذاته، ويشطحون أكثر فيرون في الأودية مسيلاً للمعارف.... وفي طوق الحمامة الذي يظهر على عنقها، مباحاً عليها للوصول إلى بر الأمان إلخ.

ومن أمثلة الجهود القعدة الصوفية، قراءة القدسي للامية كعب ابن زهير في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي قراءة طريفة تركز على أثر المتلقي في نقد الشعر، على خلاف ما كانت عليه الحال في نقد المرزوقي وابن رشيق، فسعاد الواردة في صدر بيت كعب بن زهير:

**«بانت سعاد فقلبي اليوم متبول»**

هي عند الناقد الصوفي المذكور، ليست (سعاد) بل (السعادة) التي ينالها الصوفي بعد مكابدة النفس. وفي قول كعب بن البردة:

**«فجع وأخلاق وتقتيل»**

إشارة إلى النفس الأمارة بالسوء. وكذلك فإن الناقدة المشار إليها في القصيدة تشير إلى الهمة التي تتميز بها النفس...

والصوفيون من أمثال القدسي هذا يفرقون بين العبارة والإشارة، فالإشارة هي التي يخفيها المتكلم بالعبارة للطاقة معناها. والعبارة هي لباس للمعنى، لذا فالمعنى الحقيقي مستور مخبوء، والمعنى الظاهر منكشف عار.

والمعروف أن (ابن عربي) نظم مجموعة من القصائد الصوفية سماها «ترجمان الأشواق» ثم عاد وشرحها في كتاب آخر سماه «الذخائر والأعلاق في شرح ترجمان الأشواق»، وفيه يطلب من قرائه أن يصرفوا الانتباه إلى الظاهر وطلبوا الباطن. وفي هذا يقول في بعض شعره:

ويلق محمد أحمد درنيقة على القصيدة السابقة بقوله:

كل ما أذكره من طلل أو روع أو مغان كل ما  
وكلا السحب إذا قلت بكت وكلا الزهر إذا ما احتسما  
أو يروق أو عسود أو صبا أو رباح أو جنوب أو سما

«فهو يشير إلى معارف وعلوم عقلية وتنبيهات. وقد جعل كل ذلك بلسان الغزل والتشبيب، لتعشق النفوس لهذه العبارات التي توفر الدواعي على الإصغاء إليها» - (معجم شعراء الحب....، لدرنيقة، بيروت 2000 ص 268). والحقيقة أن هناك ثلاثة أنواع من التفسيرات التي جاء بها ابن عربي في «ذخائر الأعلاق» هي:

- تفاسير يبدو فيها التعسف والتمحل والشطح الغريب والبعد عن طبيعة اللغة والمعنى معاً.

- تفاسير تتسق مع التأويل الصوفي، ولكن لا انسجام فيها ما بين الغزل المباشر والغزل الصوفي.

- تفاسير يتوازي فيها الانجهاان: الغزل المعروف المألوف، والغزل الصوفي الطريف.

ورغم ما تقدم من مظاهر الشطح والغرابة، فإن التأويل الصوفي لا شك صادر عن فكر فلسفي متماسك، رغم قابليته للنقاش. وفي هذا الصدد يرى بعض الكتاب أن التراث الصوفي ذو نفع كبير للنقد الأدبي لاعتبارات قدرتهم على تنمية التذوق الفني، فهم الناس والناقد الأدبي أحوج إلي الذوق المرفه الحساس. ويمكن في منزلة اللغة الخاصة عندهم. وإذا كان التأويل الصوفي يقنع القلة، فإنه يخفق غالباً في اقتناع الكثرة، وذلك لما يحتقبه من شطح غريب عجيب، لا يقر به العقل السليم ولا تسمح به السياقات الثقافية التي ينتمي إليها النص.

وإذا كانت نظرية التأويل - كما يقول (مصطفى ناصف) - قد ميزت بين مستويات الشرح اللغوي، من حيث تعلقه بمستويات ثلاثة: مستوى الكلمات ومستوى المعنى ثم مستوى الروح (نظرية التأويل، جدة 2000 ص 49)، فإن **المجهود الصوفي**، في تفسير الشعر، ربما كون أدخل المجهول النقدية القديمة في مستوى الروح.

## نتائج واستخلاصات:

وفي وسعنا ونحن نعرض نماذج من صور تأويل الشعر في القديم أن نخلص إلى عدة نتائج نسوقها على النحو التالي:

1 - إن قسماً كبيراً جداً من شروح الشعر القديم قد رمى إلى تقديم مقاصد الشاعر، بالاستناد إلى مفرداته اللغوية المستخدمة في سياقات مأنوسة أو غريبة. فالشراح يوشون عباراتهم الشارحة بقولهم: «أراد الشاعر كذا وكذا»، بإرادة الشاعر، لا النص، هي المعول عليه غالباً.

2 - تأويل ينطلق من موقف المتلقي، ومن نياته المسبقة على القراءة.

وفيه يسقط المؤول ما يؤمن به على النص. وهو تأويل بوصف بأنه عقائدي أو (إيديولوجي) وقد يحمل النص معاني ليست فيه. والأمثلة على ذلك ماثلة في شروح الصوفيين لشعر شعرائهم وشعر شعراء آخرين ككعب بن زهير.

3 - إن ما تقدم من نماذج التفسير والتأويل المختلفة ينطبق عليها الأوصاف التي وصف بها عبدالمملك مرتاض التأويلية، حين قال فيها: «إنها لا تدعي الفهم الدقيق الصحيح للنص، وإنما هي تسعى، وتلك غايتها المرسومة، إلى تقديم قراءة مفتوحة، أي إنها تقترح قراءة واحدة من بين قراءات يمكن أن يقرأ بها النص المعروض للتحليل». وإذا يقارن مرتاض بين القراءة التأويلية من جهة، والقراءة الصارمة. نراه يصم الأخيرة بأنها قراءة مغلقة، بل قد تكون مستحيلة. (انظر مرتاض: التأويلية بين المقدس والمدنس، عالم الفكر مج 29 ع 1 ص 269).

4 - كما غاب عن الشروح القديمة للشعر النظر إلى النص بأكمله، بوصفه وحدة تتفاعل أجزاؤها ومقاطعها، ويتجاذب أطرافها موقف نفسي واحد، ويلم شتاتها وحدة تتعدد وجوها، ولكن مألها واحد... وكان علينا أن ننتظر نقاد زماننا لينظروا في القصيدة العربية القديمة، والجاهلية خاصة، مؤولين موضوعاتها تأويلات تنسجم مع وحدة النص، ولا تتوقف عند معنى البيت أو البيتين فحسب.

## صور من تأويل النص القديم في نقلنا المعاصر:

وفي وسع الباحث أن يشير في هذا الباب إلى جهود تفسيرية وتأويلية جديدة، اختلفت عن طرائق تناول الشعر القديم، نهض بها كل



من طه حسين في كتابه «حديث الأربعاء»، ومصطفى ناصف في كتابه «قراءة ثانية لشعرنا القديم»، ومحمد النويهي في كتابه «الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه»، ومحمد زكي العشماوي في كتابه «قضايا النقد الأدبي» و«النايعة الذبياني»، ونصرت عبدالرحمن في كتابه «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الأدبي الحديث» وكمال أبو ديب في كتابه «الرؤى المقنعة»، إضافة إلى دراسات أخرى لم تنشر في كتب قام بها كل من شكري فيصل من سورية، وعبدالقادر الرباعي من الأردن، ومحمود الجادر من العراق. وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

وقد يطول بنا الحديث إذا شئنا أن نفصل في تأويلات النقاد المعاصرين لجزء واحد من أجزاء القصيدة الجاهلية، سواء كان الطلل أو النسب أو الرحلة أو مشاهد الصيد أو موضوعات أخرى تخللت نسيج تلك القصيدة، بوصفها وحدة قائمة بذاتها، لا أجزاء مبشرة لا يربطها رابطة.

ومن أمثلة النظر الجديد، محاولة تفسير عناصر اللوحة الطللية في قصيدة الجاهليين، فهي، عند الناقد المعاصر مصطفى ناصف، ضرب من الطقوس أو الشعائر، التي تصدر عن عقل جمعي لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية، وعليه فالشعر الجاهلي برمته قد تكون مرامييه فوق ذوات الشعراء.

فالأطلال التي يقف عندها الشعراء في مقدمات قصائدهم تشير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي. ومن هنا ساغ لمصطفى ناصف أن يرى في الوشم الوارد في بيت لبيد:

أورجع واشمة أسف نؤورها كغفا تعرض فوقهم وشامها  
صورة مجددة وليس صورة بالية، فتلك الأطلال «كلما عرض لها

البلى أتيح لها أن تنبعث وأن تتجدد». وكذلك سوغ هذا الناقد لنفسه أن يؤول ورود فكرة الحب في شعر امرئ القيس التالي:

ترى بحر الأرام في عرصاتها وقمعائها كأنه حب قلقل  
على أنها رغبة لاشعورية في إنبات حياة جديدة - (قراءة ثانية  
لشعرنا القديم، لناصر ص 57).

وعندما يعرض لببت طرفة بن العبد:

وفي الحى أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطي لؤلؤ وزرجد  
يقول مصطفى ناصف: «ويقولون في شرح هذا البت وفي البيت حبيب يشبه طبيباً أحوى في كحل العينين وسمة الشفتين». إن ظاهر البيت يوحي أن طرفة ينتقل من موضوع الأطلال إلى موضوع الحبيبة الجميلة. ولكن لكل طاهر باطناً، ذلك أن شعراء الجاهلية كما قلنا يعرصون على إحياء الطلل، فالظبية، في كلام طرفة، عالم يتداخل فيه الطلل والحيوان الجميل، والإنسان المحبوب - (قراءة ثانية لشعرنا القديم، لناصر ص 58).

وعليه فنحن هنا أمام مصطلحات جديدة لم نألفها في شروح الشعر الجاهلي، مثل: اللاشعور الجمعي، والباطن والظاهر، والعوالم المتعددة التي تتداخل في بيت واحد وحيد... إلخ.

وقد فسرت المقدمة الطللية، عامة، تفسيرات مختلفة، فهي عند شكري فيصل شباك يصطاد بها الشاعر نفوس سامعيه، بسبب النسب الذي يتخللها غالباً، وهي عند (فالتر براونة) تعبر عن قلب الشاعر وحبرته أمام ظواهر الكون المعماة الملفة من قضا وفناء ونهاية، وهو في هذا يرى الشاعر الجاهلي وكأنه مفكر وجودي معاصر، وهي عند عز الدين إسماعيل نتيجة لغريزة الحب وغريزة الموت في وقت معاً، وهي

عند يوسف خليف تمثل الجزء الذاتي من القصيدة، وبها حل الشاعر مشكلة الفراغ عنده، إضافة إلى الرحلة والالتقاء بالرفاق ومصاحبة المرأة، وهي عند حسين عطوان تعبير عن ذكريات وضرب من الحنين إلى الماضي.. إلخ.

وكذلك توقف نجيب محمد البهيتي عند قصص الحيوان الواردة في القصيدة القديمة، ليقول: إن الشاعر يتخذ من هذه القصص مرآة يعكس عليها أمراً آخر غير موضوع القصة الأصلي - (تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، الدار البيضاء 1980 ص 98 وما بعدها).

بيد أن أسطع مثال على التناول الجديد للشعر الجاهلي وتأويله، مائل في دراسات الناقد كمال أبو ديب، وخاصة في كتابه «الرؤى المقنعة». وهو الكتاب الذي درس فيه معلقة لببدي بن ربيعة، بوصفها القصيدة المفتاح، كما درس غيرها من القصائد الجاهلية، في ضوء المنهج البنيوي في دراسة الأدب. وكان من خلال تلك الدراسات يرمي إلى استخلاص رؤية الشاعر الجاهلي للوجود والكون. وهي رؤية مقنعة تخفت تحت حجب كثيفة من الصور، التي تبدو في الظاهر من معطيات البيئة والمكان، ولكنها في العمق تنطوي على أبعاد أخرى مختلفة.

ولكن ذاك التحليل البنيوي لنصوص الشعر الجاهلي، لاقى نقداً عنيفاً من نقاد آخر، لضعف قدرته على الإقناع، والتسليم بالنتائج التي توصل إليها. وهذا هو الناقد صبري حافظ يقول في كتاب (أبو ديب): «وإذا كان تحليل (الرؤى المقنعة) فيه شيء من التفصيل الذي يصل أحياناً إلى درجة الإطناب والتكرار فإنه أبعد ما يكون عن الإقناع، أو هتك حجب النص، ليكشف لنا عن الأسرار المكنوزة خلف بنيته اللغوية المحكمة، ذلك لأن القصيدة العربية القديمة، التي اصطلح على تسميتها بالقصيدة الجاهلية، تخفي رؤاها العميقة والمتراكبة في

مستويات عدة من المعنى، وخلف مجموعة من الأقنعة التي تتبدى فيها الذات الواحدة، وقد اتخذت أكثر من صورة». ويمضي صبري حافظ فيقول منتقداً النزعة التعميمية عند ذلك الناقد: «وهذه النزعة التعميمية الشاملة هي التي أوقعت دراسته في كثير من التناقضات، والتي هي جنت على الكثير من اجتهاداته التي كان باستطاعتها أن تكسب قدراً من الإقناع لو طامنت من غرورها قليلاً، ولو اعترفت بفضل الدراسات السابقة في هذا المجال، وأجرت حواراً مثمراً معها» - (أفق الخطاب النقدي، لصبري حافظ، القاهرة، شوقيات، 1996 ص 241).

وخلاصة القول في التأويلات المعاصرة، سواء أقنعت أم لم تقنع، أنها قد انطلقت من فكر معاصر وفهم معاصر، لما جاء به القدماء. وهما فكر وفهم يوحيان ببنى الشعر القديم من جهة، ومن جهة ثانية يخذلان مشروعيهما من ضرورة التفاعل مع التراث بروح جديدة، بغية إحياءه لا قتله، وإنصافه لا الجناية عليه وعليه فإن تاريخ النقد الأدبي، في قسم كبير منه هو، تاريخ للتأويل. وقد صاغ قدماؤنا في هذا الباب القول المأثور التالي: «ثبت عند النظر أن النظريات لا يمكن الاتفاق عليها». وهكذا يبدو أن تفسير الأدب وتأويله مظنة التساين والاختلاف، ولا مناص من الترحيب بكل اجتهاد معلل مقنع في هذا الميدان.

## الهوامش

- (1) مرتاض، عبدالملك: التأويلية بين المقدس والمهندس، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 29 ع 1.
- (2) الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة، القاهرة.
- (3) الجاحظ: البين واليبين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجليل - بيروت 1990.
- (4) القعود، عبدالرحمن محمد: الإيهام في شعر الحداثة، الكويت: سلسلة عالم المعرفة (279) 2002.
- (5) الهمامي، صوفية: حول النص الأدبي - من المعنى إلى التأويل، صحيفة تشرين، دمشق 2003/3/17.
- (6) ماركيز، غاثيا - حوار معه: مجلة المعرفة، دمشق، ع 314 و 315.
- (7) عباس، إحسان: تريح البغد الأديبي عبد العرب، بيروت 1971.
- (8) المرزوقي: شرح ديوان الحداثة - تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، القاهرة 1967.
- (9) ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد فرفران، دمشق 1999.
- (10) نصر، عاطف: حودث تراث الأدب الصوفي، مجلة فصول، القاهرة 1981 مج 1، ع 1.
- (11) درويقة: محمد أحمد: معجم شعراء، بيروت 2000.
- (12) ناصف، مصطفى: نظرية التأويل، جدة 2000.
- (13) أبو حلاوة، كريم: الفكر النقدي العربي وضرورة تصويب الأسئلة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 31 ع 1.
- (14) ناصف، مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت 1981.
- (15) البهيتي: نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ط 2 الدار البيضاء، 1980.
- (16) حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي، القاهرة، دار شرقيات 1996.
- (17) النص المغلق والنص المفتوح، لمحمد عبدالمطلب (محاضرة أقيمت في ندوة جمعية النقد الأدبي بدمشق في 2003/10/9).



الحوار مع الذات  
عند غسان كنفاني



محمد عبدالله الجعدي

من خلال الحوار مع الذات يرسم غسان كنفاني بالريشة الرمزية والواقعية في روايته الرابعة «عائد إلى حيفا» الصادرة سنة 1969 صورةً درامية تنحو بالنص الإبداعي نحواً نقدياً يعيدنا إلى حقيقة القضية وقواعد الحوار والأهداف المرجوة منه، في حالة تحقيق التوازن الحوارى مع الذات نظرياً واختلاله، بسبب معطيات الواقع، مع الآخر عملياً، بعد تردد مصدره، على صعيد الرواية، حالة نفسية صعقتها المفاجأة غير المنتظرة، ليستلحق منها حوار مشوّش مع الذات يحاول ترتيب البيت الفلسطيني من الداخل وسبق الحوار أو الصراع مع الآخر ويؤطره بعد انتظار وترقب في إطاره المنطقي المستقنى من معطيات الواقع وسبر أغواره، ليكون مواجهة بين الحقيقة وزيفها، وبين صاحب الحق والحق المسروق، وليكون أيضاً إدانة صريحة لترك البيت والوطن والولد في يد العدو الغاصب، حتى لو كان ذلك بالإكراه، ومع ذلك يظل الحوار مع الذات أو حوار الراوى معها، وهو جزء منها، بلسانها ونفسيتها، ومحرك شخصياتها في الرواية حتى تكاد تغدو بين يديه أفكاراً ورموزاً<sup>(1)</sup> محضة لا وجود لها إلا في خيال الكاتب، تتحرك في هيئة بشرية<sup>(2)</sup>، وقد قرّ عزم الذات على التمحور في قلب الحقيقة، لينطلق الحوار على الدوام من موقف فكري وحضاري وإنساني واع بحقوقه، في إطار الشرائع الإنسانية والسمائية ومدرك أبعاد الصراع بمختلف وجوه إدراكه معطيات الواقع الظالم وشروطه المسبقة، التي

ما فتئت تقود الحوار على الدوام إلى طريق مسدود بعشية نوايا وشروط لا معنى للحق والعدل في قاموسهما الاستعماري إلا إذا بدأ الحوار باستسلام الذات وانتهى بحو كيانها وكيثونتها، بحيث لا ترى، من بعد، إلا ما يراه الغاصب لها، في إطار حرية النفسية عليها محكومة التوجهات بمعطيات ذكريات أليمة تنكأ في الذات جرحاً قديماً، أدمن العدو على استنزافه إشباعاً لسادته، بينما ظلت تسكن ذهن الذات وترفع من حدة توترها، كلما عادت بها إلى ذلك الحادي والعشرين من نيسان الموجه لعام 1948:

«وحين دوى الرصاص وانطلق الناس يقولون إن الانكليز واليهود أخذوا يكتسحون حيفا، راودها خوف يائس»<sup>(3)</sup>.

فقد مكن المنظور الشوري للرواية من التركيز على عناصر المكان/ الوطن والزمان/ التاريخ والحدث/ القضية الفلسطينية والشخصية/ الإنسان الفلسطيني لأعراض منها فنية وفكرية وأخرى حضارية، يقوم على جميعها العمل الفني لحدد ملامح الصراع الأوحده بين الشعب الفلسطيني وبين جزايره الصهاينة ويصف الحل الأنجع له، وهو ما يحاول سعيد س توصيله لزوجه صفيه، بحوار مع الذات، وإن شابهته شوائب الواقع، تسنده جمل وعبارات قصصية بليغة ومباشرة يشهد النقد الأدبي لصاحبنا بطول الجاع فيها، انطلاقاً من إحساس الفلسطيني أرضه عاشقاً<sup>(4)</sup> لدرجة تواطؤها معه، وغربة الصهيوني عنها وجهله بها حتى أنه ينظر إليها كمشهد عابر<sup>(5)</sup> ومجرد مسرح ملامم لأسطورة قديمة<sup>(6)</sup>، حتى لـ «أعتقد أن تكوين الجملة القصصية عند غسان كنفاني كان تكويناً بليغاً... وأكثر من ذلك فإن الجملة القصصية عند غسان كنفاني ليست جملة عارية، فكثيراً ما يستعمل المحسنات البديعية فيها»<sup>(7)</sup>.

فنعناصر تكوين الرواية في عائد إلى حيفا عناصر استقاها



الروائي من واقعه وتلاقت جميعها لتؤدي بالحوار في نهاية المطاف إلى طريقه المسدود، فالمكان الوطني أو فلسطين تتمزق وتفتصب، والزمان التاريخ أو الحاضر الذي نعيشه يفتح في سنة 1948 أحلك صفحاته ولا يزال. أما الحدث أو القضية الفلسطينية فقد جبرها العالم على الصعبيين العالمي والعربي حتى حطتها الرزايا من عل، أما الشخصية في الرواية وهو الإنسان الفلسطيني فقد فرضت عليه الهزيمة مرتين دون أن يدخل حرباً أو يسمح له بدخولها. في ظل هذه العناصر الأربعة تقوم رواية العائد بتوجيه الحوار إلى غايته المنطقية بعد أن تكون قد حققت أغراضاً فنية وفكرية وحضارية يقوم على جميعها العمل الفني.

فالمستفحص في رواية العائد، وقد مهدت له مكونات الرواية بالسلبيات التي اكتشفتها في ظل الظروف المحيطة، لا ينتظر منذ البداية من الحوار سواء على مستوى الذات أو عندما ينتقل إلى الآخر إلا الوصول إلى الطريق المسدود، إذ أن ما قام على سلبه لا يكون إلا سلبياً، ومن هنا تبرز منطقية فشل الحوار مع الآخر بعد أن مهد له الكاتب بنجاح الحوار مع الذات أو في الأقل تسويته.

ولا يمكننا أن نزعم بأي حال من الأحوال أن الحوار مع الذات في العائد إلى حيفا قد استنفذ غرضه المنطقي والواقعي وذلك لأنه في نهاية المطاف ودون أن ينتهي من مهمته قد انطلق لمواجهة الحوار مع الآخر في مواجهة غير متكافئة وإن لم تؤد إلى انتحار الذات بسبب اختلال ميزان القوى فإنها لم تؤد إلى أي نتيجة ملموسة سوى التأكيد على قناعة الكاتب بأن المسألة يحتاج حلها إلى حرب، وبهذا التأجيل تجنب الكاتب أن يختلق مواجهة تكون على صعيد الواقع موتاً وعلى صعيد الخيال غير منطقي، وعلى أي حال فالحوار مع الذات إنطلق إلى الحوار مع الآخر مبتوراً لأن كل الظروف المحيطة به كانت مبتورة وفي ذلك إدانة للواقع وقسوة على الذات لإخراجها من الدائرة المغلقة التي

تدور بها منذ النكبة. ومن هنا جاء الحوار مع الذات يحمل تلك العبارة القاسية «أي خلدون يا صفية»، ومن هنا يؤكد غسان كنفاني مثنى وثلاث على ضرورة اتمام الحوار مع الذات وترتيب البيت من الداخل قبل مواجهة العدو وهو الأمر الذي تجهله اليوم سلطة أوسلو أو تتجاهله أنانية، وقد ضلت خطاها الطريق إلى الحوار مع العدو ليفرض عليها استكباره وتسوياته على طريق تصفية الحقوق وتفريغ الوطن من أهله.

وتعتمد رواية العائد إلى حيفا «على الحوار أكثر مما تعتمد على الحدث. وهو حوار يستهدف بسط أفكار بالدرجة الأولى، ويستهدف عرض حالة داخلية تفتقر إلى العمق»<sup>(8)</sup>. ومن هنا، لا يمثل دوف المهود، على سبيل المثال، في الرواية «كياناً إنسانياً، بقدر ما يتمثل كحالة أيديولوجية زائفة وك «وعي» تشكل في هكذا مجتمع ... أما الحوار الذهني فيبقى هو عصب الرواية الذي يريد الكاتب أن يصل من خلاله إلى ما يريد. وما يريد أن يوصلنا إليه، يصعه أمامنا بكل وضوح ومباشرة»<sup>(9)</sup>. «باعتبار أن الإنسان يستحيل بعد اللحم والدم إلى قضية يُحقن بحقائقها وأوهامها ساعة فساعة ويوماً فيوماً، قضية مخالفة، فلا نفع فيها»<sup>(10)</sup>، وفي ذلك «نوع من أنواع النقد الذاتي يقسو فيه القاص على قومه»<sup>(11)</sup>.

فالحوار في رواية العائد يقوم على ثلاثة مستويات أولهما الحوار الداخلي (المونولوج) ومعناه أن تتحدث الشخصية لنفسها أو مع نفسها وبالمقابل الواقعي أن يتحدث الفلسطيني مع نفسه، وفي هذه الحالة كان غسان كنفاني يقسو على النفس ويطالبها بما تحتمل وأحياناً بما قد لا تحتمل لأنها تروي «أحداثاً ووقائع خاصة بها، وتكشف عن العالم الداخلي لذاته، وهذا هو أهم أشكاله وتحليلاته»<sup>(12)</sup>. وكأنه بذلك كان يريد أن يقول للفلسطيني أن يعتمد على نفسه، فإن جاء «عون الأخ أو

عون الصديق فذلك خيرٌ على خير وإلا فالاعتماد على النفس هو السبيل الأمثل للخروج من المأساة واستعادة الحق السليب.

والمستوى الثاني وهو مستوى الحوار مع الذات الجمعية أي كأن يتحدث الفلسطيني للفلسطيني وهنا كان يخف شيئاً فشيئاً حدة الانتقاد للذات وللجماعة، وكانت هذه الذات الجمعية تتسع أحياناً لتشمل الأنثى في الذات على المستوى العربي.

وكانت هذه الأخيرة هي الأقل حضوراً في أعمال غسان كنفاني ذي الرؤية القومية في إطارها الكوني.

أما المستوى الثالث من الحوار فهو حوار الذات بكل مكوناتها أو ببعضها مع الآخر وهو في هذه الحالة يمثل العدو الغاصب وموجديه وخماته على أرض فلسطين. وفي هذه الحالة ونتيجة لمعطيات الواقع التي تأخذ منها الرواية عناصرها لا يكون هذا النوع الأخير من الحوار إلا صداماً وصراعاً. ولهذا كله فقد نحاشى غسان كنفاني أن يعطي شخصياته تقاسيم دلالية واضحة لكي لا يثبت فعل الفشل أو انسداد السبيل في الأذهان لشريحة معينة أو لشخص معين أو لمسؤول معين، إذ أن المسؤولية هي مسؤولية الجميع، وقد مكته ذلك من جمع الشعب الفلسطيني بكل طبقاته وفصائله على اختلاف أعمارها وتكوينها الثقافي ووعبها بالقضية تحت راية المقاومة، وهذا ما أكدت عليه بعد ذلك أحداث انتفاضتي المساجد والأقصى.

من خلال الحوار مع الذات «لا يكتفي غسان كنفاني بالإدانة والنقد، بل إنه يرسم طريق الخلاص، الطريق الحقيقي للوصول إلى الوطن»<sup>(13)</sup> والخلاص الحقيقي من الاحتلال. وبالحوار مع الذات أيضاً «استطاع البطل المحاور - الكاتب - أن يتحول إلى قاض يحاكم علاقة الفلسطيني وروابطه بالقضية والوطن، ولكن بتؤدة وهذوء، ودون أن

يخرج عن ذكائه وعمق حساسيته، وهو يسير ببطله إلى إقامة علاقات وجسور جديدة تستند إلى ما يريده غسان من إنسانه الفلسطيني، بالتحرك بفعالية نحو القضية وليس الوقوف عندها فقط، وتأملها بل بالحركة المحاورية<sup>(14)</sup>. فقد «كانت عائد إلى حيفا حساباً عسيراً للذين يبحثون عن البدائل المضحكة للوطن»<sup>(15)</sup>، و«جميعهم عادوا يحملون خيبة كبيرة»<sup>(16)</sup>.

إنها أستاذية في الإبداع والفكر والنضال ملك غسان كنفاني بشقافته الإنسانية الموسوعية ناصيتها، فوازن بين مكوناتها موازنة جعلت من رواية النكبة «عائد إلى حيفا» رواية للعودة بامتياز، وأثارت حفيظة الآخر الغاصب الذي لم يجد غير الاغتيال والإرهاب الحقود رداً على العبقرية الفلسطينية المبدعة ومنطقيتها في الحوار الجملي مع الذات ومن ثمة الحوار القائم على الثوابت مع الآخر ومقدرتها على تفنيد ذرائع هذا الأخير ورد كبدته إلى بحره.

تعتبر رواية «عائد إلى حيفا» بامتياز رواية الحوار مع الذات، منذ أن تبدأ ببداية الحدث فيها، على لسان الراوي، في ظهر ذلك الثلاثين من حزيران، 1967، مستغرقة حيزاً زمنياً ومكانياً متنوعاً، تختلط فيه الأزمنة ويختلف القضا، ويتداخل الزمان والمكان، ويتخذ الحديث، في شكل من أشكال حوار الذات، مداره حول رحلة العودة إلى المدينة المغتصبة والبيت المسلوب والابن المفقود وغيرها من ذكريات الماضي المرعبة التي تنشال على ذهن الإنسان الفلسطيني الذي فقد، بحرين لم يخضهما، البيت والراية وشيئاً من الثقة في الذات القريبة والأقرب. «فهى رحلة في الوطن والتاريخ، رحلة الفلسطيني في وطنه المفتصّب وتاريخه الدامي، رحلة الأميرة الفلسطينية الممزقة والشعب الفلسطيني التائه المشتّت. وهي أيضاً رحلة العودة المأمولة والنضال الثوري المسلح»<sup>(17)</sup>.

فقد اقتلعت ابن حيفا من مدينته بالقوة: «وبات واضحاً أنهم يدفعونه نحو الميناء، فقد كانت الأزقة المتفرعة عن الشارع الرئيس مغلقة تماماً وكان إذ يحاول الاندفاع في أحدها ليتدبر أمر عودته إلى بيته يزجرونه بعنف، أحياناً بقوّهات البنادق وأحياناً بحرايبها»<sup>(18)</sup> إلى أن دُفع دفعاً مع زوجته صفية، ليل ذلك الأربعاء الحادي والعشرين من أبريل، إلى قارب بريطاني، اختطفهما على متنه وقذفهما بعد ساعة على شاطئ عكا الفضي.

فلم تكن الذات البسيطة في تلك الأيام تعي حق الوعي أبعاد ما يُحاك لها من مزامرات، ربما لهول الصدمة المغلفة بغموض معطيات الوضع السياسي والعسكري وقسوة الواقع المفروض وسلب حقوق الذات بالقوة والعدوان: حيث «كان الناس يتدفقون من الشوارع الفرعية نحو ذلك الشارع الرئيس المتجه إلى الميناء، رجالاً ونساءً وأطفالاً، يحملون أشياء صغيرة أو لا يحملون، يكون أو سبّحون داخل ذلك المدهول الصارخ بصمت كسميح، وضاع بين أمواج البشر المتدفقة وفقد القدرة على التحكم بقدراته، إنه ما يزال يذكر كيف أنه كان يتجه نحو البحر وكأنه محمول وسط الزحام الباكي المذهول غير قادر على التفكير في أي شيء، وفي رأسه كان ثمة صورة واحدة معلقة كأنها على جدار: زوجته صفية وابنه خلدون»<sup>(19)</sup>.

وظل الفلسطيني في حوار مع الذات، على صعيد الوعي واللاوعي، قبل خوضه صراع اتخاذ القرار الأخير وبعده، يتشبث بحقه في عودة لا تتحقق إلا بالكفاح المسلح: «ودون أن يعرف ماذا يجب عليه أن يفعل، قرر ألا يصل إلى الزوارق وفجأة - كمن أصيب بجنون، أو كمن عاد إليه عقله دفعة واحدة بعد جنون طويل - استدار وسط الزحام، وأخذ يدافعه محاولاً بكل ما فيه من قوة مستنزفة أن يشق طريقه وسطه، عكسه، نحو البوابة الحديدية»<sup>(20)</sup>. وعندما تتاح فرصة

«العودة» للفلسطيني عبر مشاهدات وشروط يستدرجه القاصب إليها، يدرك أن فيها هلاكه الفردي والجماعي، فيقف الحوار مع الذات، بلا تردد، دون تكرار الخطأ أو الخطيئة التي لا تزال تدمي ضميره: «لا، لا أريد الذهاب إلى حيفا، إن ذلك ذل، وهو إن كان ذلاً واحداً لأهل حيفا فبالنسبة لي ولك هو ذلان، لماذا نعذب أنفسنا؟» (21).

ومن ذلك التصوير النفسي المشحون برغبة الكاتب في التأكيد على ما يريد توصيله من أفكار وثوابت نلاحظ أن ليس ثمة شخصيات بالمعنى الحقيقي في عائد إلى حيفا، لا سعيد س ذا الشخصية الغائبة ولا صافية التي «حملها الكاتب حياتها كلها اثماً نعتقد أنها لم تتركه» (22) ولا غيرها. ففي عائد إلى حيفا، «الأبطال هم مجرد حالات تسمح لكتفاني أن يعلن القطيعة والالتحام بالثورة، الماضي القريب يجب رفضه عملياً، والرفض العملي يبدأ مع الطريق الشوري» (23).

وتؤسس الفطرة في عائد إلى حيفا للحوار مع الذات وترسم له، فيما بعد، حدود خوض حوار مر آخر، يتردد في أعماقه صدى صوت الوطن المحي الصارخ في وجوه الهاربين، ويترتب عليه اتخاذ القرار الأخير في كيفية المواجهة للخروج من المأزق، سيان كانت نهاية الحوار اللاحق إيجابية أم سلبية، بحيث لا يخل أي من طرفي المعادلة بطبيعة الأشياء ونواميس العدالة المتمثلة في التمسك بالوطن، إذ أن إحدى شخصيات الرواية في حوارها مع الذات، في خضم الفاجعة التي ساطت قلادة الوطن المغصوب، حيفا، في ذلك النيسان المتهب من سنة 1948، كما يقدمها الفصل الثالث من رواية العودة: «ليست تتذكر قمماً، ولكنها تعرف أن قوة لا تصدق سمرت في الأرض، فيما أخذ السيل الذي لا ينتهي من الناس يمر حولها ويتدافع على جانبي كتفيها وكأنها شجرة انبثقت فجأة في مجرى سيل هائل من الماء، وارتدت هي الأخرى

تدافع ذلك السيل بكل قوتها. وأمام عجزها وتعبها أخذت تصرخ بكل ما في حنجرتها من قوة ولم تكن كلماتها الطائرة فوق ذلك الزحام الذي لا ينتهي لتصل إلى أي أذن. لقد رددت كلمة "خلدون" ألف مرة، مليون مرة، وظلت شهوراً بعد ذلك تحمل في فمها صوتاً مبحوحاً مجرحاً لا يكاد يسمع. وظلت كلمة «خلدون» نقطة واحدة لا غير، تعوم ضائعة وسط ذلك التدافق اللاتهي من الأصوات والأسماء»<sup>(24)</sup>.

وعبر حوار الذات بلسان الراوي يتوحد صوت الضمير الفلسطيني المصمم على العودة إلى حيفا والتشبث بحقوقه على اختلاف قدراته وتباين تصوراته لمعطيات الواقع: فقد كانت صفة «على وشك السقوط وسط الأقدام حين سمعت كمن يحلم صوتاً ينبثق من الأرض، ويناديها باسمها. وحين رأت وجهه وراها يتفصد بالعرق والغضب والإرهاق أحست هول المفاجئة أكثر من أي وقت مضى، واكتسحها حزن يشبه الطعنة التي ملأتها بطاقة من العزم لا حدود لها وقررت أن تعود بأي ثمن»<sup>(25)</sup>.

وما يكاد «سعيد س» يصل وزوجه صفة «بيت غاليم» على مشارف حيفا بدخول الرواية قسمها الثاني، بعد أن تنازعت الحالة النفسية للزوجين، الذات، في قسمها الأول، تجاذبات الماضي المرعب ومفاجأة الحاضر الأكثر رعباً وذللاً، حتى يتناهما توتر حاد بعيد الندم الذي يضع الحوار في مهبط التجاذبات الأيديولوجية في حوار لاحق آخر، تتراجع فيه رابطة الدم أمام سطوة التربية ليتسرب إلى الذات من الباب الخلفي وتعود الأمور «فجأة عودة لا تُصدق، وراء ظهر العقل والمنطق...»<sup>(26)</sup>: «لدرجة أن العائد إلى مدينته حيفا وبيته فيها يكتشف، "على التو أن ذلك الاسم، لم يلفظ قط في تلك الغرفة منذ زمن طويل. وأنهما في المرات القليلة التي تحدثا عنه كانا يقولان "هو"، (في إشارة لخروجه من الذات إلى ما سواها)، بل إنهما تجنبنا

تسمية أي من أولادهما الثلاثة ذلك الاسم، وإن كان قد أطلقا على أكبرهما اسم «خالد»، وعلى البنت التي أنجبها بعد ذلك بعام ونصف «خالدة»، بل إن أولادهما لم يعرفا قط أن لهما أخاً اسمه خلدون، وهو نفسه ينادونه «أبا خالد»، وأصدقائه القدامى اتفقوا على القول بأن خلدون قد مات. فكيف يمكن للأمر أن تتدفع من الباب الخلفي على هذه الصورة الفريدة؟» (27).

ويتدخل الراوي الذي هو الكاتب من الباب الخلفي للأحداث وروايته تلك التفاصيل النسبية عن الأثر الذي تركته ضياع خلدون في الذات، تضع الرواية المقدمات الأولية التي يمكن للقارئ بسبر أغوارها أن يدرك أن الحوار مع الآخر لن يكون إلا صداماً ومواجهة. ولكن في ظل اختلال موازين القوى وميلها لصالح الآخر توجب على الذات أن تمنح نفسها مسافة من الوقت تعد حلالها النفس وترتب البيت الداخلي لتستعد من هناك للمواجهة في ظل توازن القوى إن لم يكن في ظل ميلها لصالح الذات. ومن هنا فالرواية تريد تجاوز الواقع السلبي الذي يشغل كاهلها بعد هزيمتين كبيرتين ترتبتا على عدم تأسيس حوار سليم مع الذات وترتيب البيت من الداخل للخروج بصوت واحد يدرك ثوابت القضية التي يناضل من أجلها ولا يقبل أي تنازل عن مكوناتها.

فخلدون رمز ما ضاع وتمّ مسخه مسخاً يجعل من المستحيل عودته إلى حالته الأصلية هو أمر عابر في مكونات ذاكرة الذات وعقبة في طريق الحوار. أما ما يوحى به اسم خالد الفدائي واسم أخته خالدة فهو الباقي والثابت الملموس الذي يتوجب التشبث به والعمل على تقويته من أجل توفير شروط أصح للحوار مع الذات وما قد يليه من حوارات على اختلاف سبلها، تمكن الذات من استرداد الحقوق المغتصبة. ولهذا يترافق اسم خالد في إطار الحوار مع الذات الذي تنتهي به الرواية، مع لهجة قاطعة، تتم عن حسم في اتخاذ القرار التاريخي الذي



لا مناص من اتخاذ الخروج من حلقة التردد المفرغة التي ظل يدور فيها لأكثر من عقدين من الزمان.

يصطدم حوار الذات في غير مناسبة عند صاحب الحق بتعدد مكونات الحق الضائع التي لم تبق للفلسطيني مخرجاً سهلاً عليه القبول بما تبقى في اليد بعد الاغتصاب من حقوق ويدفعه إلى استيعاب ذلك وتقبله في أي حوار قادم، فالذات تحاور نفسها وتقدم هذه الحقيقة فجأة عليها تحمل في هذه المفاجأة سيف الحقيقة الذي يضع الحد بين الوهم والواقع وبين الحق والباطل وبين المقاومة والاستسلام، حيث يأتي صوت الحق من خلال الحوار مع الذات حاداً ليقطع في اللحم الحي: «أوهام يا صفة أوهام! لا تتركي لنفسك أن تخدعك على هذه الصورة المحزنة أنت تعرفين كم سألنا وكم حققنا وتعرفين قصص الصليب الأحمر، ورجال الهدنة، والأصدقاء الأحاب الذين بعثناهم إلى هناك» (28).

كما يصطدم حوار الذات بتعدد مكونات هذه الأخيرة وتفاوت مواقفهم وتباين رؤاهم للواقع وما يحمله من إرغاصات مستقبلية تشابهك فيها معطيات داخلية وخارجية تكسو كل رؤية بدرجات متفاوتة بغشاوة من التردد لا يمكن تجاوزها إلا بتأسيس حوار مع الذات يقوم على الصراحة والالتزام بالشوايت والأخذ بعين الاعتبار كل المعطيات المحيطة قبل خطو الخطوة الأولى باتجاه الحوار مع الآخر، هذا إن كتب لهذا الحوار أن يصبح حقيقة في لحظة ما إذ أن كل المعطيات الحاضرة تقول باستحالة ذلك الحوار في ظل اختلال موازين القوى لصالح الآخر الغاصب، في ظل تهلهل البيت الداخلي للذات أيضاً وعدم وقوفها على كلمة واحدة. وبهذا فالحوار مع الذات في الرواية يحاول السير عبر الأحداث باتجاه التسوية مع الذات فيبدأ بالتحفظات فالإصرار ثم القبول فالتبرير.

إن هول الواقع والتجربة المرة التي ساطت الفلسطينيين أو الذات فمزقت أسرته إرباً وشردته من بيته وسلخته عن أهله ومدينته سنة 1948 قد جعلته يؤمن أكثر من أي وقت مضى بتماسك الأسرة أو ما تبقى منها في الطريق السوي صفأ واحداً كلما اكفهر الواقع وهدده بمأساة جديدة، حتى ينحو الحوار مع الذات نحواً يربط النتائج بالمقدمات، ويلج على الربط بينهما بعفوية صافية التي عودنا الكاتب عليها:

«إذا أردت أن تذهب فخذني معك، لا تحاول يا سعيد أن تذهب وحدك» (29).

فها هي الذات، على مستوى الكتابة في الأقل، تشبث بهذه الوحدة، في حوارها، ليكون **المصير واحداً والعمل واحداً**. وربما حدث ذلك تحت إلهام شيخ ما حدث من خروج صافية من بيتها في الخليصة للبحث عن سعيد وما ترتب عليه من مأسا لا تريد لها الذات، أن تتكرر مرة أخرى. كما تعمل الذات مباشرة أو بلسان الراوي على توحيد خطابها الحوارية بإجلاء الغشاوة التي تكتنف المواقف نتيجة حسن النوايا أو نتيجة عدم إدراك أبعاد معطيات الحدث وما قد يترتب عليه:

«صباح الأربعاء، 21 نيسان، عام 1948.

كانت مدينة حيفا لا تتوقع شيئاً، رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض.

وفجأة جاء القصف من الشرق من تلال الكرمل العالية، ومضت قذائف المورتر تطير عبر وسط المدينة، لتصب في الأجواء العربية. ... ولم يكن يعرف على وجه التعيين أين يحدث القتال وكيف،

وفي كل حدود علمه أنَّ الانكليز كانوا مازالوا يسيطرون على المدينة...» (30).

ونتيجة للحوار الواعي مع الذات التي تعلمت الدرس من تجارب سابقة ترسبت في نفس سعيد الفلسطيني قناعة عدم التردد وعدم السكون للحال المفروضة فأفصح عنها بمفاهيم أيديولوجية شمولية ومطلقة، أنطقه بها الراوي، تردفها توضيحات تكتسب فعاليتها من منطقيتها وحدها بالمستقبل: «جميعهم عادوا يحملون خيبة كبيرة. إن المعجزة التي يتحدث عنها اليهود لم تكن إلا وهماً. في البلد هنا ردة فعل سيئة جداً، وهو عكس ما أرادوه حين فتحوا حدودهم أمامنا. لذلك أنا أتوقع يا صفيّة أن يلغوا ذلك القرار قريباً جداً، وهكذا قلت لنفسني لماذا لا نقتنص الفرصة ونذهب؟» (31).

وهذه هي سوء الدات المبدعة التي يقدمها لنا عسان كنفاني من خلال مشهد للحوار مع الذات، بحس وطني لا يخطيء صيرورة التاريخ، منه ينبثق الأمل في العودة وهو ما يضع الحوار مع الذات، رغم عدم اكتماله في ظل معطيات المفاجأة التي فرضتها هزيمة 1967 على الذات بمختلف مكوناتها، في مكانه الصحيح لمواجهة أي حوار لاحق محتمل مع الآخر ويضعه في إطاره المنطقي الفاعل بعيداً عن أكذوبة «الأرض التي كانت صحراء أعادت الوكالة اليهودية اكتشافها بعد ألفي سنة» (32). فهذه كانت نبوءة الذات المبدعة في حوارها الوطني قبل أربعة وثلاثين عاماً تعود الآن لتؤكد صحة حدسها وصواب رؤيتها بما يبينه الاحتلال اليوم من أسوار مانعة حول كيانه الغاصب، في محاولة منه لتسوير ما اغتصبه سنة 1948 وعزله عما اغتصبه في سنة 1967. بعد أن راح هذا يُذكر بذاك في المحافل الدولية وفي ضمير العالم، كما هو في القانون الدولي وفي الواقع.

فالحوار مع الذات في العائد إلى حيفا خطوة أولى، على

استحيائها في الاتجاه الصحيح، منذ أن أصبح الإنسان، بتوجهه غير المقصود نحو الوطن، قضية، للكشف عن حقيقة أن صراع الفلسطينيين مع غاصب وطنه هو صراع أيديولوجي شامل وليس صراعاً شخصياً أو محدوداً يمكن حله بحوار الذات المظلومة مع الآخر الغاصب حيث: «ابتسم سعيد بمرارة، ولم يعرف كيف يقول لها أنه لم يأت من أجل هذا، وأنه لن يشرع في نقاش سياسي، وأنه يعرف أن لا ذنب لها» (33).

وبهذا يعود حوار الذات مع الآخر للتتويج والعض على الإصبع ليجعل من الخطوة الأولى نحو الخلاص خطوة قصيرة المدى تمهيداً مع اختلال موازين القوى لصالح الآخر الغاصب حتى لا تنهار الأمور ويزداد ميزان القوى المختل أصلاً ملاً لصالح العدو ولهذا تؤجل الذات إلى حين نراه قريباً، المواجهة لحل القضايا العالقة الذي لم تبشر أو كيات ما كان سيكون حواراً مع الآخر يتجاوزها تجوراً يقوم على إحقاق الحق ورد الحقوق لأصحابها.

فقد استحال حوار الذات مع الآخر، في مرحلة لاحقة، استحالة قدم لها الكاتب عبر الحوار مع الذات وتنبأ بها بسبب تعمد ذلك الآخر الإخلال بقواعد التعايش ونواميس التسامح الإنساني وإصراره بعقلية المغتصب الغريب عن المنطقة على محو «الأغيار» أو «الغوييم»، وهم أهل البلاد الأصليين كيئناً وثقافة وجوداً، بحيث لم يعد موجوداً في فلسطين المحتلة إلا سبت غاصب دخيل، غيب الجمعة الحقيقية وغيب الأحد الحقيقي (34).

وكشف حوار الذات في الرواية عن عدم توفر الأسس الأولية لإمكانية بدء حوار تفاوضي مع الآخر العدو وذلك لأن هذا الأخير في مجموعه غير مستعد بل غير مؤهل لحوار حقيقي يعيد الأمور إلى طبيعتها ويحاول تسوية ما نتوء، على وجهه من أدران الأثنية والغزو

والهيمنة حيث لم تفلح كل علامات التفاهم الظاهري بين الزوجين من ناحية وبين العجز البولونية التي اغتصبت بيتهما بأمر من الوكالة اليهودية من ناحية أخرى: «وتحرك في مكانه نائراً إلى صفة كمن يستنجد. فتقدمت أم خالد خطوة إلى الأمام وقالت:

- هل نستطيع أن ندخل؟

... أنتما أصحاب هذا البيت، وأنا أعرف ذلك» (35).

كما قدم لنا حوار الذات حقيقة أنه إن وُجد بعض في ذلك الآخر يلين في لحظة غيبوبة أو صحوة عابرة ولو قليلاً إلى ناموس العدل والحق فإنه بعض متردد في لينة ومتفتت تفتت تجمعه الغاصب، ولا يكاد يقف على قدميه أمام جيروت الآخر بنتونه الشاذ عن نواصير الطبيعة والحق والعدل. وهذا هو ما يؤكد عليه الراوي باعتباره الشخصية التي تتحدث في هذه الحالة باسم الذات في صمتها: «وحين عاد «أفراات كوش» مع ميريام إلى نزل المهاجرين كانت «ميريام» قد قررت العودة إلى إيطاليا. ولكنها لم تفلح طوال تلك الليلة، ولا في الأيام القليلة التي عقيت ذلك اليوم، في إقناع زوجها بذلك، وكانت دائماً تخسر النقاش بسرعة، ولا تستطيع إيجاد الكلمات التي تعبر عن رأيها، وتشرح حقيقة دوافعها» (36) فتلك الشريحة، وهي نزر قليل في التجمع الغاصب كما يصورها غسان كنفاني في عائد إلى حيفا، ضعيفة الحجة لأنها تنطلق من الأيديولوجيا الصهيونية الغاصبية، ويظل موقفها الظاهري المخادع مكبلاً بـ «لكن» رهيبه ممتدة دامية. تُغيب عن قاموسها الذي وضعته الحركة الصهيونية أي معانٍ للحق والعدل ووجود الآخر، وهذا يكاد ينطبق على ما يعرف اليوم بحركات السلام أو اليسار في الكيان الصهيوني.

فهذه الصورة التي يرسمها الكاتب، عبر دوره كراوي، لبعض

الآخر بحوار الذات الفلسطينية أو بتمنياتها ودوافعها الإنسانية مضافاً علي العدو تلك اللمسة تظل في الواقع باهتة وغائبة ويكاد دورها في الحوار المنطقي يكون غائباً بل مُسقطاً لعدم فعاليتها، وبهذا فدور ميريام زوج العجوز البولوني الهالك، بوجهه الصغير الذي يشبه وجه الدجاجة، في العدوان الثلاثي على مصر وقطاع غزة، أو دور تورا زونشتاين التي تعيش مع طفلها بعد أن طلقها زوجها هو دور ترقيعي لوجه الاغتصاب الكريه وهامشي غير فاعل في تجمع غازي، جاء عن عمد وسبق إصرار لاغتصاب حقوق «الأغيار» ونفيهم بل ومحوهم من الوجود، حيث أن نوايا ذلك النزر الهامشي الذي لا يكاد يغير في بقية الآخر شيئاً، تحرقه رياح الواقع الغازي الذي لا يحسب له ولا «للأغيار» حساب، إنه السم بعينه المدسوس في الدسم. فقد «كانت تورا تحسب أن الأمور ستعود إلى ما كانت عليه بعد فترة وجيزة. إلا أن ذلك الحسيان ما لبث أن سقط بعد يومين اثنين، حين اكتشفت أن الأمر يختلف تماماً عما كانت تحسب»<sup>(37)</sup>.

وبالتالي يظل الحوار، كما رأه حدس الذات، مع تلك الشريحة قاصراً وعقيماً بسبب الواقع الذي خلقتة عقلية الغزو الاستعمارية الإحلالية رغم كل النوايا الطيبة المتوفرة لدى الذات، وربما لدى تلك الشريحة الضيقة غير الفاعلة من التجمع الغاصب فلم «يتناول «سعيد س» قهوة ميريام، واكتفت صفية برشفة واحدة، تناولت معها قطعة من البسكوت المقلب كانت ميريام قد وضعت، دون أن تكف عن الابتسام، أمامها»<sup>(38)</sup>. فصافية التي تمثل الجانب عفوي السلوكيات من الذات تحاول خلق نوع من الحوار، الذي يعرف «سعيد س»، الذي يمثل جانب العقل والمنطق المستردين في الذات، مقدماً نتيجة الموصودة في وجه أي إمكانية لإقناع الغاصب بأن يكون واقعياً ومتفهماً للحق والعدل ولو في مستواهما الأدنى.

وكما يقدمها الكاتب تنظر تلك الشريحة، ومنها العجوز البولونية التي احتلت بيت الزوجين الحيفاويين بأمر من الوكالة اليهودية، بـ«كر وسوء» نية مبيت وربما باستخفاف عن عمد وسبق إصرار «للأغبيار» الذين في هذه الحالة هم الفلسطينيون الذين لا يريد لهم التجمع القاصب غير أن يكونوا خدماً له معجبين به، مما قد يضلل الصنور رهين العاطفة من الذات ويجعله يخلط بين رؤية التحرير ورؤية الاحتلال، لأنه لا يرى الأمور إلا بقدر ما يرونها له، في محاولة منهم لتضليله وخداعه، وحمله على مواصلة خلط الأمور ببعضها بعضاً، فخذ هذا الحوار الذي يدور، على مدى ساعتين، بين الزوجين وبين العجوز البولونية المهاجرة، في بيت الزوجين المفصوب في خليصة حيفا، وقد صار منذ التاسع والعشرين من ذلك النيسان منزل هذه العجوز الغاصبة ومنزل زوجها إفرات كوشين المستأجر من دائرة أملاك الغائبين في حيفا!!!، عبر متاهات تؤول به، بعد أن وسّعت العجوز للزوجين من الطريق، إلى جدل سياسي وأيديولوجي حول العدوان والاحتلال وحول أثار البيت بما يشبه من بيئة على الخداع، وصولاً إلى الحديث عن «دوف» أو خلدون المنتهود كأشجع شاهد على ما ترتب على الاغتصاب الصهيوني لفلسطين من جرائم تخرج عن النواميس الإنسانية ولا تقبلها النفس السوية، فقد طرد الزوجان الحيفاويان ليحل بجبروت الاغتصاب والتزييف محلها في البيت والولد والأثاث والوطن مهاجران يهوديان جلبتهما الوكالة اليهودية من وارسو عاصمة وطنهما بولونيا إلى حيفا عبر ميناء ميلانو الإيطالي في أول مارس 1948: «أنا أعرف أباه، وأعرف أنه ابننا. ومع ذلك لندعه بقرر بنفسه، لندعه يختار. لقد أصبح شاباً راشداً، وعلينا نحن الاثنين أن نعترف بأنه هو وحده صاحب الحق في أن يختار.. أتوافق؟..... وأخيراً التفت إلى صفيّة وشرح لها ما قالته ميريّام، فقامت من مكانها ووقفت إلى جانبه، ثم قالت له بصوت مرتجف:

- ذلك خيار عادل.. وأنا واثقة أن خلدون سيختار والديه الحقيقيين .... لا يمكن أن يتنكر لنداء الدم واللحم»<sup>(39)</sup> لكن الذات بصنوها المنطقي العقلاني تدرك تلك المطبات الحوارية التي يلجأ إليها الآخر، كما في الأفلام الرخيصة، ليقود الحوار لصالح السيطرة بعد أن فرضه على الأرض واستوى له كل شيء، بقوة السلاح وسفك الدماء، ورماءه في روع بعض الذات، مما يحمي هذه الأخيرة من الوقوع في حبال الخداع التي تقوده للتنازل عن حقوقه بسبب ضعفه وسبب المعطيات الظالمة التي تدركها الضحية كما يدركها الجلاد في ظل اختلال موازين القوى الذي يحدد وحده في نهاية المطاف تلك المعطيات إذ إن مريم «تعرف» ما أرادت لها الوكالة الصهيونية أن تعرفه من أن ما يسلب بالقوة يصبح حقاً للسالب فقد «تمت الرحلة بعدما سمحت قوات الاحتلال الصهيوني بفتح الحدود بين المدن الفلسطينية من جهة وبينها وبين الأردن من جهة ثانية، ولكن بعد أن أحكمت سيطرتها ووطدت استعمارها، وهذا ما جعل «سعيد س» يدرك أن مدسته التي أرغم على مفارقتها طوال عشرين سنة تتنكر له»<sup>(40)</sup>، إذ أن بوابة مندليوم قد فُتحت، على غير ما ترجو الذات وتشتهي، من الناحية الأخرى فجأة فور أن أنهوا الاحتلال وأحكموا قبضتهم على الأرض، حيث يضع «سعيد س» الشخصية الرئيسية في الرواية معطيات الحدث في مكانها ويقود الحوار مع الذات، في الطريق الصحيح، بما تسمح به معطيات الواقع، إلى غايته ليضع الدواء للداء الخبيث الذي لا شفاء منه بالحوار المماطل وإنما باللغة التي يفهمها الآخر والتي بها لا يزال يغتصب الحقوق ويعتدي على ضحاياه من «الأغيار»:

«وفجأة أخذ سعيد يضحك بكل قوته، وكانت ضحكته تعبق

بمرارة عميقة تشبه الخيبة:



- «أي خلدون يا صفية؟ أي خلدون؟ أي لحم ودم تتحدثين عنهما؟ وأنت تقولين خيار عادل! لقد علموه عشرين سنة كيف يكون، يوماً يوماً، ساعة ساعة، مع الأكل والشرب والفرش... ثم تقولين: خيار عادل! إن خلدون، أو دوف، أو الشيطان إن شئت، لا يعرفنا! أتريدن رأيي؟ لنخرج من هنا ولنعد إلى الماضي. انتهى الأمر. سرقوه»<sup>(41)</sup>.

ويكشف مسبقاً هذا الحوار مع الذات الضحية الحقيقية، «سعيد مع صفية، بعد تصحيحه طرْحاً غادراً نصبه في طريق الذات مَنْ يبدو بمقاييس الواقع الظالم المخادع ضحية، عن وحدانية الحوار الممكن في ظل اختلال موازين القوى. «ولأن الصهيونية تؤمن بالعنف ولا تتورع عن استخدام أبشع أنواعه وأكثرها وحشية وبشاعة، ولأنها تقوم على دعاوى باطلة وتستعمل أطروحات مغلوطة وأساطير حوفاء، تعتمد عن طريقها إلى ترسيخ مقولات... تصفى عليها طابع الهيبّة مثل الشعب، الأرض، الكتاب... فإن وعي غسان كنفاني المشقف الملتزم والمناضل الشوري، بهذه الأكاذيب والخدع الصهيونية، هو الذي جعله يكتب هذه الرواية المجادة ليدعو فيها مواطنيه جميعاً إلى ضرورة الارتباط بالمقاومة المسلحة، رسالة الشعب الفلسطيني خاصة، والعربي عامة، ووسيلة إلى الحياة والتحرر»<sup>(42)</sup>، وبخاصة بعد أن صعقت الحقيقة الغائبة أو المغيبة من قصرت مداركهم أو مصالحهم الطبقية عن إدراكها قبل أن تصفعهم المفاجأة بحذائنها، وتعيدهم إلى جادة الصواب والانصراف في نسيج الذات الفاعلة:

- «دوف»؟.

قالاها معاً، سعيد وصفية، ووقفوا وكأن الأرض قذفتها إلى فوق<sup>(43)</sup>، حتى إذا توالى صفعات الشعور بالذنب على وجه الذات

«تهاوت في مقعدها وقد تلقت للمرة الأولى حقيقة الأمر دفعة واحدة، وبدا لها كلام زوجها صحيحاً تماماً»<sup>(44)</sup>.

وعلى أي حال فقصة العجوز البولونية، التي أقحمها الراوي في النص إقحاماً، تخرج بالرواية إلى المباشرة والتقرير بكل ما يمثلته من خطر على العمل الروائي، وأكثر من ذلك ربما، على الهدف المرجو من أي عمل أدبي مقاوم، بالإضافة لكونها فاصلة لا ضرورة لها لأنها تمج «قضية عملت أجهزة اليهودية العالمية على تشطيرها وتخميسها في ذهن (الرأي العام الغربي) حتى وصلت به إلى درجة التسمم والعجز على استيعاب مآسي العالم الأخرى»<sup>(45)</sup>.

وتكتنز الشخصية الثانية من الذات عاطفة الأمومة، وبها تطرح عبر حوار الذات الحدث الرئيس في الرواية كمقترح يتمثل ظاهرياً في زيارة البيت المعصوب في **خليصة حيفا**، وتبطن بالبحث عن الابن المفقود أو الابن الذي أعسر أنواه من العائنين أو المغيبين، ولا يتحقق الحدث إلا بعد أن يزوج حوار الذات الذاكرة ويستدعي الماضي الحاد متمثلاً في النكبة ومعطياتها. ويبدأ الحوار مع الذات بتكتم صفة على سر لم يكن في الحقيقة غائباً عن ذهن زوجها وإن بدا أن هذا الأخير قد بنى الحدث على أسباب ظاهرية، وبهذا فالخلاف الظاهر في الحوار مع الذات خلاف محسوم بحتمية الحل التاريخي للصراع، فلما كان «المحرك الحقيقي والمؤسس الفعلي لروايات غسان كنفاني هو عقدة الذنب، أي شعور الفلسطيني بقصوره إزاء واقعه التاريخي»<sup>(46)</sup>، قدمت مساهماته التاريخية في مجملها «أفقاً رؤيويًا لمسيرة المصالحة مع تاريخنا فيما تقوم بإعادة صياغته»<sup>(47)</sup>. ومن هنا تسير الأحداث باتجاه هذا الحل، رغم ما يبدو في سياقها من تحفظات فإصرار ثم قبول فتبرير تنساب من خلال الحوار مع الذات.

فصنية هي الأم المتحرقة على ابنها المفقود، وهي أيضاً المرأة

الفلسطينية التي ترافق زوجها على طريق التحرير والخلاص من الاحتلال والهيمنة الأجنبية.

أما «سعيد س» فيجتمع، في حوار مع الذات، بين تناقض العاطفة المعتدلة المتمثلة في مشاعره تجاه ابنه المفقود وبين وعي المواطن الذي استيقظت فيه الحاجة إلى الالتزام بشوايت قضيتته المصيرية والتشبث بوطنه وأرضه وتاريخه، بعد أن خبر العدو سنيماً، وأفصح عن ذلك في حوار الذات أو تصادمها مع العجوز البولونية والمجنند دوف المنزوع من الذات ليُلحق بلا خيار بالآخر كقطعة خشب، ينفذ الأوامر ويصبح الشخصية الحاضرة الغائبة التي يلمح إليها الراوي منذ البداية لينتشلها من التجاهل أو التناسي المقصود، إلى أن يأتي دورها الحاسم في نهاية الرواية لتزيد من قناعة الذات بصحة توجهها، بعد أن كشف الحوار الأخير في الرواية عن استحالة الحل بدور المقاومة والصمود، لأن ما انتاب هاتين الممطتين من حذل في الماضي أدّى بنا إلى ما نحن فيه، ومنه فقدان البيت والولد والوطن، وأوشك أن يؤدي، كما شعرت الأم في أعماقها، إلى فقدان الأب بكل ما يرمز إليه من مكورات موضوعية ومعوية. فالرواية تنتهي بمشاهد درامية شديدة التأثير والفاعلية، تكسب النص، بفعلها الدرامي الحاد المتمثل في تمزيق العدو وحدة الذات ومسح ما يستطيع مسخه منها، بعداً فكرياً وأيدولوجياً خاصاً.

«لقد كان هدف غسان في روايته «عائد إلى حيفا» التعبير عن مجموعة من قناعاته الفكرية السياسية التي شغلت باله زمناً فأرادها أن تشغل ذهن الجيل العربي ككل بصياغة فنية في شكل «رواية قصيرة» متخذاً من أبطالها قطعاً تسمح له بتحريكها تحركات مركزة وتقنية هادفة لإعلان القطيعة مع الماضي وشلل الواقع للالتحام بما هو إيجابي»<sup>(48)</sup>. ف «سعيد س» وزوجه صفة كمحركين للحدث بالحوار مع الذات تارةً ومع الآخر تارةً أخرى، هما كغيرهما من شخصيات

الرواية شخصيتان ضبايبتان ومثلان رمزيان، من أفكار تتحاور وتصطدم وتصطلع، وتتحرك في إطار تعليمات الراوي وتحملان الرسالة التي بود توصيلها، ولهذا «تركهما الكاتب مطموسي السمات تقريباً طوال الرواية... إن سعيداً يمثل مجموعة من المواقف المتضاربة، لأنه في الأصل لم يشخص في خيال الكاتب كما يشخص الناس الذين هم من لحم ودم. فلذلك سهل عليه أن يقول على لسانه كل ما أراد هذا الكاتب أن يقوله في الرواية بصرف النظر عن أحداثها وقواعد المنطق البشري التي تحكم نمو الشخصيات وتطورها، من خلال تفاعلها مع أحداث الرواية. إنه قيمة أو قيم فحسب، رمز لها الكاتب باسم سعيد س...» (49).

وإن كان، كما يقول بول ويست، من العبث أن نقترح جدول أعمال للفن لأن الفن فن وليس ملعبات مدنية أو عمومية، فإننا نرى في شخصيات العائد إلى صيف «أفكاراً جيدة لا يمكن أن تتحول إلى شخصيات من الممكن تصديقها... وأن فكرة وضعهم في رواية تثقيفية فكرة صائبة بكل وضوح... وهم يحكون لنا الشي - ذاته الذي يفكر مؤلفوهم بأن تحكيه لنا الرواية، لكن هذا لا يبرر وجودهم جمالياً» (50)، وفي ذلك تكمن جدلية الفن للفن أم الفن للحياة، أو بعبارة أخرى فن الصالونات أم الفن الملتزم، ولكن الحقيقة الثابتة والمعياري الأنجع للتعامل مع الفن، وفي هذه الحالة نعني الرواية، في تراوجه بين قطبيه هو أن الرواية «تؤلف من حيث هي شكل، توازناً متحركاً، ولكنه مضمون، بين الصيرورة والكينونة، وتصيح، من حيث هي فكرة للصيرورة حالة، وعلى ذلك فهي، إذ تجعل من نفسها الوجود المعياري للصيرورة، تتجاوز ذاتها» (51). وبالرغم من إدراك غسان لهذا الأمر من مختلف جوانبه، فعبر الحوار الهادف مع الذات «تجاهل بوعي الحقيقة الواقعية، لأنه أراد أن يخلق نماذج مثالية، وليس أناساً

واقعيين، معتبراً أن الفن مدعو لأن يذيع على الناس مُنظراً للبشرية المثالية الكاملة... وسعى لإعادة خلق الحياة في حقيقتها غير المزمّة» (52).

كل ذلك أدى، بأنفاس المقاومة والالتزام، إلى تسيير الحوار مع الذات نحو حتميته التاريخية بقطع العنصر، فاقد الإرادة المُجثت من جذوره، كلّ الوشائج التي تربطه بالذات (53)، والدخول بها في مشاهد حوار عقيم، ثمّ تلقين مضمونه له مُسبقاً، يلوي عنق المنطق بعدم أخذه بالأسباب، بعد أن تربى في أحضان العدو، حتى أصبح جزءاً من كيانه المُلَفَّق وقطعة من جهازه الغاصب:

«ماذا تريد يا سيدي؟» (54).

أو:

«أنت من الجانب الآخر...» (55).

ولا يُخرج الحوار من تلك المتاهة إلا إدراك الذات لأهداف العدو، حيث تقبل الذات الضحية الاعتراف بخطأ النزوح والاقرار بأنها في لحظة ما كانت جبانة، لكنها لا تقبل بأيّ حال من الأحوال تبرير جرائم العدو بحقها تحت أيّ ذريعة. وبهذا يضع الفصل الأخير من الرواية من خلال الحوار مع الذات على مختلف مستوياته النقاط على حروف مفاهيم كالإنسان والبنوة والأبوة والأخوة والوطن والعودة والعجز، مما يؤدي إلى ترسيخ مفهوم العودة من خلال ذلك الحوار النقدي بمنطق الرؤية المستقبلية للواقع، إذ أن الزبارة تظل إسمية وعشوية ما دامت لا تندرج في إطار الخلاص الجماعي والنهائي من الاحتلال: «ماذا جاء بفعلان؟ لا تقولي انهما يريدان استرجاعي» (56)، لأن العودة الحقيقية التي يُسترد فيها الحق الضائع لا تكون إلا بالكفاح المسلح إيماناً بأن الوطن، بمختلف مكوناته المادية والمعنوية، هو المستقبل الذي يجب

العمل من أجله بالمقاومة وأن الماضي هو النكبة بكل معطياتها التي يتوجب تجاوزها بالصمود والصبر ومحو ما ترتب عليها من باطل، تماماً كما توصل إلى ذلك بالتجربة «سعيد س»، الذي «كانت العلاقة بالماضي عاره، فكان يريد أن يمد خيوط علاقة نحو المستقبل» (57) وسبقه إلى الاستنتاج نفسه بالفطرة والحدس ابنه خالد.

وبهذا المشهد الملتهب الذي انتهت به الرواية بمواجهة دامية مع الماضي العار أو الحلم الزائف، ثم محاولة اللحاق بركب المستقبل الشرف استغرق الحوار مراحله الأساسية، «وعوّضت الحركة النفسية المروعة فيه نقص الحركة الخارجية، فبقي القارئ مشدوداً إلى النقاش، حتى لا يحس بفتور الحركة وضيق مجالها، لأن مسرحها النفسي عميق الأبعاد إلى حد التوتر الصارخ» (58).

فاللصطيني أو بعضه الواعي، في حوار مع الذات، يدرك حقيقة أن الأمة التي بنفرد بقرارها مجموعة من الجيئة، هي أمة مهزومة تاريخياً، كما يدرك أن الموقف المخادع الذي حاول خلخلة ثوابت الأنا وتببيعها، مستخدماً أساليب التضليل النفسي التي برع فيها اليهود على مدى التاريخ، حتى يزول الأمر بحوارها مع النفس أو بأي حوار لها من بعد، إلى طريق مسدود، تحقيقاً لمآربه، إذ «شعر بأنه لن ينجح أبداً في الوصول إلى مقصده، ثمة ارتطام قدره لا يُصدق، وغير قابل للتجاهل، وهذا الذي يجري هو مجرد حوار مستحيل» (59)، لأن غاصب الذات حقها العام والخاص لا يزال يعتقد أن ضعف أصحاب الحق «وأخطأهم هي التي تشكل حقه في الوجود على حسابهم، وهي التي تبرر له أخطأه وجرائمه» (60)، مما يجعله، حتى ببعضه الذي تضفي عليه رواية العودة إلى حيفا شيئاً من الصفات الايجابية، ينهرب من المفاوضات المشمرة ويلجأ بعد نفاذ ذرائعه للمصاطلة كسباً للوقت لتكريس واقعه الغاصب، فمنذ البداية ارتابت الذات من ذلك الآخر

الغازي لأنه لم يأت البلاد للتعايش مع أهلها وإنما أتاها بهدف إقامة  
كيان عنصري ونزع الأرض من أصحابها واضطهادهم لطردهم منها:  
«وقالت ميريام ببطء:

- «لا تستطيعان أن تغادرا هكذا، لم نتحدث كفاية عن  
الموضوع» (61).

وللمكان دور في توجيه الحوار مع الذات وسوقه إلى حتميته  
المنطقية المتمثلة في المقاومة إذ ينكر المكان أهله الذين تركوه حتى لو  
كانوا مرغمين أو يتنكر لهم في إطار ترسيخ المكونات النفسية  
المتحركة في سخونة الحوار لترفعها إلى درجة الغليان حتى يتبخر  
ويترك السبيل إلى حوار منطقي يتمثل في لغة المقاومة التي تنتشلها  
الذات الفقيرة المحرومة في حوارها مع النفس من الذكريات التي عادت  
بحيوياتها إلى ذهن صُور الذات فور وصوله وزوجه إلى موقع الحدث  
الذي تداخل فيه الماضي العاجز بالهاصر الادم ليؤكد ليس فقط على  
حيوية المقاومة بل أيضاً على نجاحاتها وضرورة استمرارها: «وأخذت  
صفية تنشج ببؤس، فيما مضت ميريام إلى الخارج تاركة الغرفة التي  
ملأها فجأة توتر محسوس. وشعر سعيد بأن جميع الجدران التي عيش  
نفسه طوال عشرين سنة داخلها قد تكسرت وصار يوسعه أن يرى  
الأشياء أكثر وضوحاً وانتظر لحظات حتى خف نشيج صفية، فاستدار  
نحوها وسألها:

- «أتعرفين ما حدث لفارس اللبدة؟» (62).

والحوار مع الذات المظلومة، حتى وإن تنوج بالنجاح غير مكتوب  
له الامتداد بتأثيره الإيجابي للآخر الظالم، حيث يقول «سعيد س»  
لفارس اللبدة، صنو الذات، وقد رمته الأقدار، قبل الكشف عن هويته،  
في موضع الالتباس بالآخر: «جئت ألقى نظرة على بيتي. هذا المكان

الذي تسكنه هو بيتي أنا، ووجودك فيه مهزلة محزنة ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح. تستطيع إن شئت، أن تطلق عليّ الرصاص هذه اللحظة، ولكنه بيتي، وقد انتظرت عشرين سنة لأعود إليه.. وإذا..» (63).

فالحقيقة الفجة المترتبة على الشعور العميق بالذنب والشعور الأعظم من ذلك بضرورة التطهر منه بالدم، تُنهي الحوار بسبب عبثية مقدماته ومعطياته التي كان بعضها ومازال بعضها الآخر مستمداً من الواقع المجير الذي مسخ خلدون، صنو الذات بالدم واللحم، في غيبة الحق والحقيقة بل في تقييبيهما، إلى دوف المهود وأنطقه بلسان الذات الفلسطينية المكتوبة بالشعور العميق بالذنب والندم على ما حدث في سنة 1948: «إنني في قوات الاحتياط الآن، لم يقدر لي خوض معركة مباشرة إلى الآن لأصف لك شعوري، ولكن ربي في المستقبل أستطيع أن أؤكد لك مجدداً ما سأقوله الآن **إنني** أنتمي إلى هنا، وهذه السيدة هي أمي، وأنتم لا أعرفكم ولا أشعر إذاً كما بأي شعور خاص» (64).

وبهذا فالواقع بمعطياته الظالمة المغيبة للعدالة والحقيقة يقود حوار الذات إلى الحل المنطقي من خلال تفهم هذه الأخيرة وهي ضحية معطيات ذلك الواقع لإدراكها حقيقة الأطماع الاستيطانية الإحلالية حيث ينهش الندم «سعيد س» لعدم إدراكه ذلك إلا متأخراً: «ويدت له الأيام القليلة الماضية مجرد كابوس انتهى على صورة مفزعة، أهو نفسه الذي كان قبل أيام يهدد ابنه خالد بالشبرؤ من أبوته له؟ أي عالم عجيب لا يصدق. الآن لا يجد شيئاً ليدافع به عن نفسه أمام تبرؤ هذا الشاب الطويل القائمة من بنوته له إلا افتخاره بأبوته لخالد» (65)، بعد الاعتراف بالخطأ ومحاولة التطهر منه، حيث تبادر الذات على أسمع الملاً: «يبدو لي أن كل فلسطيني سيدفع ثمناً. أعرف الكثيرين دفعوا أبنائهم. وأعرف أنني أنا الآخر دفعتُ ابناً بصورة غريبة ولكنني دفعته ثمناً... ذلك كان حصتي الأولى» (66).



لم يعتمد غسان كنفاني في رواية العائد ولا في أعماله بشكل عام إلى تشويه صورة الآخر قبل معاورته فاتحاً الباب للمجهول، إذا كان على الدوام يهدف إلى ذلك بشواهد على لسان الآخر ثم بعد ذلك يأتي بالتطبيقات على ما سبق تقديمه.

ويعاود البطل الإصرار على استرجاع الأحداث، في محاولة، كما يبدو، لتطهير النفس، كما فعل خيرى، الهارب من حيفا أيضاً، بطل قصة «شيء لا يذهب»<sup>(67)</sup>، بالندم والألم: «في تلك البناية - يوم الفرار- قترس المقاتلون العرب وقاتلوا حتى آخر رصاصة، وربما آخر رجل، وهناك فقط سقطت عليه الذاكرة كما لو أنه ضُرب بحجر وهناك بالضبط تذكر خلدون وانقبض قلبه»<sup>(68)</sup>، ومن هنا «كان تسجيل غسان لشعور الفلسطيني العائد خطوة أخرى من خطواته في مواكبة الحدث السياسي الفلسطيني وانعكاساته على الواقع النفسي للأمة من كتابته الإبداعية»<sup>(69)</sup> كما كان خطوة حربية وحاسمة نحو فك حصار الزمن عن الذات، الماضي والحاضر والمستقبل ودخولاً إلى الحوار مع الآخر من باب الذات وليس من باب الآخر المهتم والقوي لأن الحوار في الحالة الثانية لا يكون إلا إملات على الضعيف تنفيذها، ومن هنا نبه غسان إلى أن الحوار المجدي لا يكون إلا بين متكافئين يقف المحاور فيه على أرض صلبة من حقه ومن القدرة على الدفاع عنه بالقوة عند الضرورة.

وقد خطا غسان كنفاني خطوات إلى الأمام بانطلاقه في تحديد الذات من مفهومها الأوسع حيث تتعدد الذات وإن اكتنفها الضعف تعدد الآخر وإن غرته القوة، كما وضع غسان في العائد إلى حيفا حقيقة الحوار في قيامه على درجة من الخلاف تبعث فيه الحيوية والمنطقية دون أن تقوده إلى طريقه المسدود، حيث يقوم حوار الذات عنده على وجود إرهابات التقاء عند الأثنا وإرهابات اصطدام بالآخر

لعدم جدوى الحوار معه، ويقوم الحوار مع الذات كمقدمة للحوار مع الآخر عند غسان كنفاني في العائد إلى حيفا على الاستعداد لقبول الآخر في ظل التمسك بالشواهد وإحقاق الحق ورفض الحوار في ظل اختلال موازين القوى لأن غسان كمفكر ملتزم كان يدرك أن الآخر متعدد ومتدرج في أيديولوجيته وفي أطماعه، ولكنه قبل ذلك كله كان يدرك أن أقل الصهاينة الغاصبين عداً للشعب الفلسطيني ولهويته وأمتة وعقيدته لا يلتقي بأي حال من الأحوال عند الحد الأدنى من الحقوق الفلسطينية. ومن هنا كان الحوار في العائد إلى حيفا يتجه تدريبياً نحو القطيعة. وبهذا يؤكد غسان على حقيقة استحالة توجيه حوار الذات مع الآخر إلى طريقه المشرّح تحجباً للتدمير لأن أيديولوجية ذلك الآخر لا تقوم إلا على التدمير والمحو. ودون أن ينشغل غسان بالماضي للهروب من الحاضر أضف بحروف التحدي في العائد إلى حيفا مكان الذات الجماعية وبصرها بطريق الخلاص.

فقد استشرّف كاتب الرواية في مرحلة مبكرة ما لم يخطر لغيره بهال إلا عندما استصمت جورج بوش الصغير تابعه<sup>(70)</sup>، على أكنؤية التأكيد على «يهودية الكيان الغاصب»! على أرض فلسطين، بما يعنيه ذلك من شطب حق العودة للشعب الفلسطيني واقتلاع من تبقى منه على أرض الوطن وتسفيره للمنافي، اعترافاً بواقع أن ما كان بالأمس فلسطين العربية الإسلامية هو اليوم إسرائيل الصهيونية. فقد نبّه غسان كنفاني مبكراً على خطر التعاطي مع سياسة العصا والجزرة التي تفرضها قوى الاستكبار العالمية، لأن ذلك سيؤدي لاحقاً بمتعاطيها إلى الخضوع حتماً لسياسة العصا الغليظة والحناء! وهذا ما رآه كل سائر في فلك إدارة واشنطن بأم عينيه، وتحسسه برأسه وصدغيه، إثر تسليمه باحتلال العراق بعد فلسطين، باستقباله قيادتي احتلال هذين القطرين، على الأرض العربية، عشية الذكرى السادسة

والثلاثين لعدوان حزيران، استقبلاً احتفائياً، تنبعث منه رائحة المذلة والتبعية والتفريط بالحقوق الوطنية والقومية.

إلا أن رواية العائد إلى حيفا تحافظ على التوازن في حكمها على معطيات الواقع، رغم شذوذه عن نوايس الحق والسوية، فيكشف فعل الحوار مع الذات فيها عن أن خطأ الفلسطيني بخروجه من حيفا قد يكمن في حادثة التجربة التي واجهته أو قلة خبرته بها، وربما لقلة إدراكه ما يحيط به من تأمر القريب والبعيد عليه: فقد «كان يعرف أن زوجته الصغيرة لا تستطيع أن تدبر أمرها، فمنذ أن جاء بها من الريف لم تعتد أن تقبل العيش في المدينة الكبيرة، أو أن تكيف نفسها مع ذلك التعقيد الذي كان يبدو راعياً لها، وغير قابل للحل، ترى ما الذي يمكن أن يحدث لها الآن؟»<sup>(71)</sup>.

فحوار الذات مع النفس، سواء حدث على مستوى المونولوج أو على المستوى الجماعي، يمنحها القدرة على الاعتراف بخطأ وقعت فيه، لكنه في الوقت نفسه يكشف لها عن حقيقة أن ضعفها وخطأها لا يبرران بأي حال من الأحوال جرائم غاصب وطنها ومشرّد شعبها في حقها، كما لا يبرر جرائم أولئك الحكّام الذين جيّرت الصهيونية أدوارهم لتقف في الذكرى السادسة والعشرين للنكسة عند إدانة الشعب الفلسطيني على مقاومته الاحتلال والتباكي على معاناة المحتلين اليهود ومباركة صنيعهم في إبادة الشعب الفلسطيني الذي يستحق القتل والسحل وتدمير بيوته وجرف حقوله وانتهاك حرّماته لأنه يحضّ علي كرايبتهم ومجايبتهم باللغة التي يفهمونها، ولأنه أيضاً يحضّ على إزالة دولتهم اليهودية الديمقراطية الحضارية هبة واشنطن والغرب إلى الشرق العربي المتخلف!!

وبهذا المنطق، فالحوار، كما يؤكد عليه سؤال صافية الذي نقله «سعيد س» إلى دوف، يجب ألا يقوم على أن «جبتنا يعطيك الحق بأن

تكون هكذا، وهي، كما ترى تعترف ببراءة بأننا كنا جبنا، ومن هنا فأنت على حق، ولكن ذلك لا يبسر لك شيئاً، إن خطأ زائد خطأ لا يساويان صحاً، ولو كان الأمر كذلك لكان ما حدث لإفرت ولميريام في أوشفيتز صواباً، ولكن متى تكفون عن اعتبار ضعف الآخرين وأخطائهم مجيرة لحساب ميزاتكم؟ لقد اهتمت هذه الأقوال العتيقة، هذه المعادلات الحسابية المترعة بالأخاديع.. مرة تقولون أن أخطائنا تبرر أخطائكم، ومرة تقولون أن الظلم لا يصحح بظلم آخر.. تستخدمون المنطق الأول لتبرير وجودكم هنا، وتستخدمون المنطق الثاني لتجنبوا العقاب الذي تستحقونه، وبخيل إلي أنكم تتمتعون إلى أقصى حد بهذه اللعبة الطريفة، وها أنت تحاول مرة جديدة أن تجعل من ضعفنا حصان الطراد الذي تعنلي صهوته ..» (72).

فمنذ بداية الرواية، يقدم الكاتب، في إطار النسيج الدرامي للأحداث وحوار الذات الكاشف عن مشاعر الذات وحسها كشفاً ليس عليه من مزيد، دلائل على عبثية الحوار مع الآخر (وقد كان يتم دائماً بالإنجليزية، وهذا أمر له دلالة)، ما دام هذا الأخير لا يزال غير ناضج للاعتراف بغيره استكباراً ومجبوراً. فالحوار مع الذات يقوم في تأسيسه لمعطياته على تطور الحدث الروائي المرتبط بعلامات المكان في مفهومها الأيديولوجي عند الكاتب حيث يمثل المكان نقطة ينتهي عندها نوع من الحوار ويبدأ نوع آخر. فقد أمضى «سعيد س»، كما قدمه الراوي، رحلة، العودة إلى حيفا قادماً إليها من رام الله يتكلم ويتكلم ويتكلم، يتحدث إلى زوجته عن كل شيء، عن الحرب وعن الهزيمة، وعن بوابة مندلبوم التي هدمتها الجارات وعن العدو الذي وصل إلى النهر والقناة ومشارف دمشق خلال ساعات... حين وصل «سعيد س» إلى مشارف حيفا، قادماً إليها بسيارته، عن طريق القدس، أحس أن شيئاً ما قد ربط لسانه، فالتزم الصمت، وشعر بالأسى يتسلفه من الداخل... وحين

عبر الشارع ودخل إلى الطريق الرئيس انهار الجدار كله، وضاعت الطريق وراء ستار من الدموغ... وأحس المقود ثقيلًا بين قبضتيه اللتين أخذتا تنضحان العرق أكثر من ذي قبل، وخطر له أن يقول لزوجته: «إنني أعرفها، حيفا هذه، ولكنها تنكرني»<sup>(73)</sup>.

وبهذا ينبه الحوار الداخلي مع الذات إلى أن تجاوز الحدث لعلامات المكان يؤدي إلى الطريق المسدود بمعنى أن تجاوز الذات للقدس كعلامة مكانية لا يجوز تجاوزها بسبب رمزيتها إلى محور القضية كعاصمة لفلسطين يتوجب التوجه إليها قبل التوجه إلى أي مكان آخر، أدى إلى تلك النقلة الحادة في الحوار إلى درجة بلوغه الصمت وربط اللسان. وتربط الرواية ذلك التحول أو ذلك الانقطاع بالزمن الروائي إذ أن الحوار الذي تجاوز القدس مكاناً كان يدور حول الماضي ومآسيه فحسب. «فقد تحدث الرومان طوال الطريق عن أشياء كثيرة. عن الحرب والهزيمة، عن حقوق فلسطين وعن حبها وعن نكبة 1948. وهذا الحديث يأتي تارة على لسان الزوجين وتارة أخرى على لسان الراوي الذي يرافقهما ويترصّد حركاتهما وسكناتهما ويفهم ما تنطوي عليه نفساهما من انفعالات والام وما يعتمل داخلهما من حقد وحسرة. فالراوي هو الذي يحكي عن الماضي الذي جاء فجأة حاداً مثل سكين وانثال بكل ضجيج الراعب على ذاكرة سعيد س»<sup>(74)</sup>.

فقد كان غسان كنفاني مطلعاً على واقع فصائل الثورة الفلسطينية في منفاها من الداخل، وكان يدرك أن في قياداتها أصحاب مصالح وترف، يتاجرون بالعذاب الفلسطيني، وأقصى تطلعاتهم تتمثل في منافسة النظام العربي الحاكم على قهر الشعب الفلسطيني والتضييق عليه وإحباط تطلعاته في التحرير والعودة إرضاءً للصهيونية التي راحوا في وقت مبكر يتواصلون معها حتى بلغ ذلك التواصل ذروته في تلقيق سلطة أسلو، وهي علامة أسرائيلية

مسجلة تسربت تحت جنح الاحتلال من تل أبيب إلى الضفة والقطاع، عبر عواصم عربية يحكمها وكلاء للغرب الصهيوني.

ومن هنا قتل إدانة غسان كنفاني لشخصية «سعيد س» النائب من ماضيه السلبي تجاه المقاومة، من خلال ذلك الحوار القصير مع الذات، إدانة مضاعفة مثني وثلاث ورباع لرجال الأعمال والعلاقات العامة المدربين في العاصمة النرويجية، وربما في أماكن سبقتها، على قهر الشعب الفلسطيني وتصفية حقوقه ووجوده، ومحو ذاكرته محواً تستحيل بعده اليقظة التي جعلت من «سعيد س» إنساناً آخر يدرك أن العودة لا تكون إلا بالمقاومة، بكل أشكالها:

وعندما يتختر الحوار في طريقه المسدود من الخناجر إلى العقل والمشاعر تضيق فرص نجاحه سدى، بعد لحظات توتر وانتظار، حيث يحتدم الحوار/ الصراع حاداً عنيفاً في بيت الأسرة القديم وتكشف المواجهة المباشرة بين «خلدون» سابقاً وبين والديه، عن مكنون النفوس الذي ظل مغيباً في اللا شعور طوال السنوات الماضية، فيصطدم مبدأ الحوار عند الذات بعنشة باطل الاغتصاب اصطداماً فجاً يؤدي بالذات إلى استعادة وعيها التاريخي والواقعي فيترامى في نهاية النفق الحوار الحقيقي البديل لحوار الكلمات المكبل بذرائع القوة لوضع الأمور في نصابها والعمل على إعادة الحقوق إلى أصحابها حيث يخرج «سعيد س» من حوار العقيم مع الآخر بنتيجة أن ابنه خالد هو البديل والمستقبل والمصير و«أن الإنسان هو قضية، وليس لحمًا ودمًا يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد»<sup>(75)</sup>، وعبر عن ذلك، حين وصل إلى الباب، بكلمات بسيطة تطفح بمראה المأساة وتحمل موقفاً فكرياً وحضارياً يضع الحوار في اتجاهه وحجمه الصحيحين:

« - وتستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا، فذلك شيء يحتاج تسويته إلى حرب... »

وقد ظل صامتاً طوال الطريق، ولم يتلفظ بأي شيء إلا حين وصل إلى مشارف رام الله، عندها فقط نظر إلى زوجته وقال:  
- « أرجو أن يكون خالد قد ذهب... أثنا غيابنا »<sup>(76)</sup>.

فقبل «عائد إلى حيفا»، أكد غسان كنفاني في غير مرة على هذه الحقيقة، ففي سنة 1957 أشار إليها في قصته «إلى أن نعود» مباشرة، فجعل بطل القصة الذي له وجه يشبه حقلاً صغيراً يندفع، بعد حوار مع الذات وقناعة رُسبت في شعوره بحرية اللجوء المبررة، لقتال عدوه من أجل استعادة أرضه، وعلى المعنى نفسه أكد غسان في إهدائه إحدى مجموعاته سنة 1969: «إلى مَنْ استشهد في سبيل أرض البرتقال الحزين... وإلى مَنْ لم يستشهد بعد...»<sup>(77)</sup> فالحوار الذي يجري بين الفلسطيني والصهيوني هو بمثابة التهيز لبدء الصراع الدموي الحاسم<sup>(78)</sup>.

وبهذا يتضح دون لبس أو مواربة أن مبدع رواية عائد إلى حيفا «مشغول البال على الدوام بالتحول وتغيير المواقف نتيجة لتغيير الظروف الموضوعية»<sup>(79)</sup>، ف«سعيد س» شخص من الطبقة المتوسطة لم يهتم بالمقاومة إلا عندما أدرك أنه لم ينج في الماضي من مخالب الاحتلال وأطماعه وأنه لن ينجو منهما في المستقبل، وقد استفاق على الحقائق من سبات عميق دام عشرين عاماً ليفاجأ، حتى من منطلق مصلحته الشخصية، بحاجة الملحة لمن يردع ذلك الاحتلال باللغة التي يفهمها. وقد أدّى الحوار مع الذات في أعمال الكاتب، وبخاصة في روايته «عائد إلى حيفا»، عبر صبوة الحاطنين للتطهر من الذنب المشهود بالدم، دوراً هاماً في إحداث ذلك التحول وتغيير المواقف،

لتوجيه المسيرة نحو أقصر الطرق لتحرير فلسطين وأكثرها جدوى. إنها عبقرية كاتب مناضل عاش قضيته إلى حد الشهادة، فاغتنى عمله الأدبي بغنى هذه التجربة الإنسانية التي بثها على لسان شخصياته، وبلسانه هو عندما كان يقوم بدور الراوي لينوب عن تلك الشخصيات في حوارها مع الذات ومع الآخر، أو ليرسم المشهد المناسب لحدث من أحداث عمله الفني. «وهذا يتمشى مع حقيقة أن الكاتب، أياً كان نوع العمل الذي يكتبه، يستمد الكثير من تجربته الشخصية، كما يعبر عن كثير من آرائه وأفكاره وموقفه العام من الحياة ومشكلات الإنسان في بناء عمله الفني. ومن ثم كانت الحقيقة النفسية التي تقول إن فهمنا لشخصية الكاتب، إذا كان ذلك متاحاً، يساعدنا كثيراً في فهم عمله الأدبي وتفسيره»<sup>(80)</sup> تفسيراً يكشف في هذه الدراسة التي نحن الآن بصدددها عن أن الحوار مع الذات في رواية عائد إلى حيفا كانعكاس للواقع المعيش بفتقد إلى التبادلية والتواصل افتقاده للجدية والأثرة، وعدم الاستناد لقدر من القوة، حتى في حدها الأدنى ليغدو عقبة في طريق الوصول إلى موقف مقبول يتسم بقدر عال من الإجماع، ويلم شتات الذات بمختلف مكوناتها، وبخاصة صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير، في واحد متماسك قادر على مواجهة الآخر حواراً أو صراعاً. ومن هنا تكتسب دعوة غسان كنفاني شعبه وأمتة أهميتها من خلال الحوار مع الذات، حتى في ظل الظروف التي تقيد، إلى التغيير في السلوكيات دون الثوابت تغييراً إنسانياً إيجابياً تكشف عن مكانه عملية الإبداع الأدبي بجمالياتها والتزامها بالإنسان قضية غير قابلة للجمع أو الطرح.



## الهوامش

(1) تحمل الأسماء التي وضعها الكاتب لأبطال روايته دلالات معنوية ومضامين تلخص أفعال الشخصية ومعطياتها في إطار الرسالة التي تحملها الرواية، عبر رموزها الحية، حيث يرمز بدر اللبدة، مثلاً، لفكرة الاستشهاد المثالية في سماء الوعي الفلسطيني من أجل استعادة الأرض وشرف العرض، ويرمز أخوه فارس لفكرة البقاء على العهد للشهداء حتى تحقيق ما استشهدوا من أجله، ويرمز الرجل الذي تشبث ببيت الأخوين بعد النكبة للجذر العربي الحارس في فلسطين المحتلة وقد غاص في الأرض في انتظار معجزة الخلاص وجمع الشمل...

(2) انظر في ذلك كتاب حسين أبو النجا: اليهودي في الرواية الفلسطينية، الصفحات 151-175. إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر 2002

(3) غسان كنفاني عائد إلى حيفا، المجلد الأول، الروايات، الطبعة الثانية، صفحة: 353، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، أبريل 1980.

(4) غسان كنفاني: إلى أن تعود، وقصص أخرى، المجلد الثاني، القصص القصيرة، الطبعة الأولى، صفحة: 799، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، أبريل 1973

(5) المصدر السابق.

(6) غسان كنفاني: عائد إلى حيفا، صفحة: 373.

(7) عيد الجبار داوود البصري: ساعات بين التراث والمعاصرة، صفحة: 288، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978.

(8) يوسف سامي اليوسف: غسان كنفاني وعشة المأساة، صفحة: 45، الطبعة الأولى، دار منارات للنشر، عمان 1985.

(9) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، صفحة: 78، الطبعة الثانية، منشورات الأسوار عكا 1985.

(10) عبدالكريم الأشتر: في أدب النكبة، الرواية، صفحة: 90، دار الفكر، دمشق 1975.

(11) عبد الجبار داوود البصري: المصدر نفسه، صفحة: 283.

ويرى عيد الجبار داوود البصري، في الصفحة 282 من كتابه المذكور خلافاً لمن أدلوا بدلوهم في هذا الطرح أن الإنسان يولد وهو نتيجة وليس مشروعاً أو قضية.

- 12) محمد عبدالله: القصة القصيرة في فلسطين والأردن، صفحة 275، منشورات وزارة الثقافة، عمان 2001
- 13) علي محمد عودة: الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية 1952-1982، صفحة: 64، المؤلف ط: 1، 1991، ط: 2، 1997.
- 14) حسن عليان. البطل في الرواية العربية في بلاد الشام منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام 1973، صفحة: 173، وزارة الثقافة، عمان 2002.
- 15) محسن جاسم الموسوي: الموقف الثوري في الرواية العربية، صفحة 233، منشورات وزارة الإعلام، بغداد 1975.
- 16) عائد إلى حيفا، صفحة: 360.
- 17) إدريس الساوري: رواية الذاكرة، عائد إلى حيفا، سلسلة دراسات تحليلية، الصفحات: 20 و 21، دار النشر المغربية، الرباط 1983.
- 18) عائد إلى حيفا، صفحة: 351.
- 19) عائد إلى حيفا، صفحة: 352
- 20) عائد إلى حيفا، صفحة: 352.
- 21) عائد إلى حيفا، صفحة: 359.
- 22) عبدالكريم الأشتر المصغر نفسه، صفحة 97.
- وحول هذه القضية يمكن العودة إلى الدراسة الرائعة التي قدم بها الشاعر يوسف الخطيب لديوان الوطن المحتل الصادر عن دار فلسطين، دمشق 1968.
- 23) إلياس خوري البطل الفلسطيني في قصص غسان كنفاني، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومنظلاً، صفحة 127، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت 1974.
- 24) عائد إلى حيفا، الصفحات: 354-355.
- 25) عائد إلى حيفا، صفحة: 355.
- 26) عائد إلى حيفا، صفحة: 357.
- 27) عائد إلى حيفا، الصفحات: 358-359.
- 28) عائد إلى حيفا، صفحة: 359.
- 29) عائد إلى حيفا، الصفحات: 359-360.
- 30) عائد إلى حيفا، الصفحات: 346، 349 و 350.
- 31) عائد إلى حيفا، صفحة: 360.

(32) عائد إلى حيفا، صفحة: 373.

(33) عائد إلى حيفا، صفحة: 367.

(34) عائد إلى حيفا، صفحة: 377.

(35) عائد إلى حيفا، الصفحات: 364 و366.

(36) عائد إلى حيفا، صفحة: 379.

(37) عائد إلى حيفا، صفحة: 380.

(38) عائد إلى حيفا، صفحة: 382.

(39) عائد إلى حيفا، صفحة: 384.

(40) إدريس الناقوري: المصدر نفسه، صفحة: 11.

(41) عائد إلى حيفا، صفحة: 384.

(42) إدريس الناقوري: المصدر نفسه، صفحة: 66.

(43) عائد إلى حيفا، صفحة: 369.

(44) عائد إلى حيفا، صفحة: 384.

(45) عبد الكريم الأشتر: المصدر نفسه، صفحة 93.

وحول هذه القضية يمكن العودة إلى الدراسة الرائعة التي قدم بها الشاعر يوسف الخطيب لديوان الوطن المحتل الصادر عن دار فلسطين، دمشق 1968

من أعراض هذا التسمم ما تناقلته وكالات الأنباء الغربية حول العملية الاستشهادية في مدينة حيفا الفلسطينية المغتصبة، وليست «الإسرائيلية» كما وصفتها وسائل إعلام نظام كسب ديفيد ومن وقع موقعها! ظهيرة الأربعاء، الثاني من محرم الحرام، سنة 1424 للهجرة، الموافق 2003/3/5: من «أن العملية الإرهابية جاءت بعد شهرين من الهدوء التام في المنطقة!» متجاهلة استشهاد ثمانين فلسطينياً وجرح المئات، في شهري الهدوء التام المذكورين وحدهما، في عمليات قتل واحتياح وتخريب واغتصاب، يرتكبها جيش الكيان الصهيوني الفاسد يوماً برأ وجوراً ويحراً ضد الشعب الفلسطيني الأعزل، تقتل المدنيين وهدم بيوتهم عليهم أحياء وتدمير المساجد والمستشفيات والمدارس والمصانع والأسواق والطرق واقتلاع الأشجار وردم آبار المياه وتلوينها. وفي يوم العملية وحده اجتاحت دبابات العدو وطائراته مخيم جباليا ودمرت المنازل وحرقتها، ولما هرع الناس بالأيدي العارية لإطفائها وإنقاذ الصحابا قصفتهم الدبابات بالصواريخ فاستشهد اثنا عشر منهم وجرح مئة وخمسون آخرون، منهم أربعون في حالة الخطر، لم يذكرهم أحد لأن إصاباتهم وحتى موتهم يدخل حيز ذلك الزمن الضائع؛ زمن الهدوء التام الذي يصاب

العالم فيه بالصم والبكم والعمى، ولا يشفى من تلك العاهات إلا عندما يهلك صهيوني غاصب واحد، أو يرتد عليه شيء مما اقترفت يده!!!

46) يوسف سامي اليوسف: المصدر نفسه، صفحة: 44

47) إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، صفحة: 60، مركز الأبحاث الفلسطيني، بيروت 1974.

48) أحمد بهضي: مع غسان كنفاني بين المأساة والهوية والإبداع، صفحة: 247، دار الرشاد الحديثة للتوزيع والنشر، الدار البيضاء 1986.

49) عبدالكريم الأشتر: المصدر نفسه، الصفحات 88 و 98 و 99.

50) بول ويست (ترجمة عبدالواحد محمد): الرواية الحديثة، صفحة 73، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1981.

51) جورج لوكاش (ترجمة الحسين سحيان): نظرية الرواية، الصفحات: 68 و 69، الطبعة العربية الأولى، منشورات التل، الرباط 1988.

52) كاجان (ترجمة عدنان مذابات) الإبداع الفني، صفحة 51، سلسلة دليل المناضل، المكتبة الأدبية، دار أين خلدون، بيروت 1980.

53) ولما مشال على هذه الشخصية من الواقع المعيش لوم في المحيئ المهور عماد فارس قائد الاعتداء، الصهيوني على الشجاعة وحبها ليلة 2003/2/18 وهو من فلسطيني فلسطين المحتلة سنة 1948، وقد كان أشد تكللاً بأهله في اللوم والدم

ولكن هذه الحالة الفردية لا تدرج على الأغلبية التي لا تزال ثابتة على الحق ومؤثرة العام على الخاص. فعندما اشترك أحمد علي حمود 42 عاماً من قرية دعية لمجيدات البدوية بالجليل الأعلى وأغاباً أو مكراً في جريمة اغتيال قوات الاحتلال المناضل القسامي إباد أبو الليل في 2003/1/13 في جنين، وقُتل في عملية الاغتيال برصاص الشهيد وهو يدافع عن نفسه، سلّمت سلطات الاحتلال جسده لأهله على أن موته كان في حادث سير، لكن تكشف حقيقة الأمر أثار القرية ورفض إمام مسجدده وأهلها، بعد حوار مع الذات، الصلاة عليه وامتنعوا عن تقديم التعازي لذويه باعتباره خاناً.

54) عائد إلى حيفا، صفحة: 398.

55) عائد إلى حيفا، صفحة: 399.

56) عائد إلى حيفا، صفحة: 398

57) إحسان عباس: المسور والعلاقات في قصص غسان دراسة في فكره القصصي، غسان كنفاني إنساناً وأديباً ومناضلاً، صفحة: 38.

58) عبدالكريم الأشتر: المصدر نفسه، صفحة: 91.

- (59) عائد إلى حيفا، صفحة: 368.
- (60) عائد إلى حيفا، صفحة: 411.
- (61) عائد إلى حيفا، صفحة: 413.
- (62) عائد إلى حيفا، صفحة: 385.
- (63) عائد إلى حيفا، الصفحات: 387-388.
- (64) عائد إلى حيفا، صفحة: 402.
- (65) عائد إلى حيفا، الصفحات: 402-403.
- (66) عائد إلى حيفا، صفحة: 415.
- (67) غسان كنفاني: شيء لا يذهب، (كتبها في دمشق سنة 1958)، موت سرير رقم 12، المجلد الثاني، القصص القصيرة، صفحة: 66.
- (68) عائد إلى حيفا، الصفحات: 402-403.
- (69) رضوى عاشور الطريق إلى الحبسة الأخرى، دراسة في أعمال غسان كنفاني، صفحة: 143، دار الآداب، بيروت 1981.
- (70) في شرم الشيخ والمغية المتلاحقين في 3 و4/6/2003.
- (71) عائد إلى حيفا، صفحة: 349.
- (72) عائد إلى حيفا، صفحة: 410.
- (73) عائد إلى حيفا، الصفحات: 341-343.
- (74) أديس النافوري: المصدر نفسه، صفحة: 27.
- (75) عائد إلى حيفا، صفحة: 411.
- (76) عائد إلى حيفا، صفحة: 413-414.
- (77) غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين، المجلد الثاني، القصص القصيرة، صفحة: 273.
- (78) شكرى عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، صفحة: 136، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1978.
- (79) عبدالرحمن ياغي: في النقد التطبيقي، مع روايات فلسطينية، صفحة: 26، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع بالتعاون مع وزارة الثقافة الفلسطينية بمرام الله، عمان 1999.
- (80) عمر الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، صفحة 221، دار العودة، بيروت 1988.

حركة التأليف المعجمي  
لمفردات القرآن

أحمد حسن الخميسي

## مقدمة:

أقبل المسلمون على القرآن الكريم يشغف منذ صدر الإسلام، يتدبرون آياته، ويتفهمون معانيه التي تحتويها ألفاظه، فحفظوه عن ظهر قلب، وجمعوه في مصحف وكتبوا في تفسيره وإعجازه وبلاغته وآداب حمله الكثير.

وعكف العلماء على تبيان معاني مفرداته، ووضعوا فهارس ومعاجم لألفاظه ولا تزال مسيرة التأليف والإعداد في هذا المجال مستمرة حتى أيامنا هذه.

لأن كلمات الله تعالى لا تنفذ معانيها، ولأن عطاءات القرآن متعددة ومتجددة، وسيظل الإنسان يجد في آياته معيناً لا ينضب لبخسه وفكره وعقله وحياته، وسنقف في دراستنا هذه عند الكلمة القرآنية التي شغلت العلماء، فصنفوا الكتب في مفردات غريب القرآن ووضعوا لألفاظه الفهارس والمعاجم.

سنحدث عن أهميتها ومنهج إعدادها والأهداف التي وضعت من أجلها، وعن وجهة أولئك العلماء في أعمالهم، ونقارن بين مفردات الغريب ومعاجم الألفاظ ونحدث أيضاً عن دور الحاسوب في تقديم فهارس ومعاجم الألفاظ القرآنية وعلاقة الحاسوب بالمكتوب على الورق.

## اهتمام المسلمين بالألفاظ القرآنية:

للألفاظ أهمية في حياة الإنسان لأنها تعبر عما في فؤاده، وترجم المعاني والمشاعر التي بداخله.

وهي إلى جانب ذلك وسيلة لمخاطبة الآخرين، وكلما أتقن الخطيب أو المتحدث ألفاظه واختارها بدقة كلما كان تأثيره بالمتلقين أبلغ.

إن الألفاظ هي أوعية المعاني والخازن لها، والمقدمة على المعاني فقد ذكر الإمام مجد الدين بن الأثير عند حديثه عما يلزم لمعرفة علم الحديث فقال: «أحدهما معرفة الألفاظ، والثاني معرفة معانيه، ولا شك أن معرفة ألفاظه مقدمة في الرتبة، لأنها الأصل في الخطاب، وبها يحصل التفاهم، فإذا عرفت ترثت المعاني عليها، فكان الاهتمام ببيانها أولى»<sup>(1)</sup>.

ولأهمية الألفاظ اشترط الأئمة في الفقيه معرفتها والإلمام بها، نُقل عنهم قولهم «إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة والفُتيا بسبب، حتى لا غنى لأحد منهم عنه، وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب، ورسول الله صلى الله عليه وسلم عربي، فمن أراد معرفة ما في كتاب الله عز وجل وما في سنة رسوله صلى الله عليه وسلم من كل كلمة عربية أو نظم عجيب، لم يجد من العلم باللغة بدءاً»<sup>(2)</sup>.

وجعل العلماء تعلم اللغة فرض كفاية قال ابن حزم: وأما النحو ففرض على الكفاية... لأن الله يقول ﴿وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبيِّن لهم﴾ إبراهيم الآية (4) ولأهمية الألفاظ أمر الله المؤمنين باختصار ألفاظهم والعدول عن المحرّف منها إلى ما هو أفضل قال تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تقولوا راعنا وقولوا انظُرنا وللكافرين



عذاب مهين» البقرة الآية 104.

إن لفظة (راعنا) من المراعاة وهي الإنظار والإمهال وأصلها من الرعاية وهي النظر في مصالح الإنسان، وقد حرقها اليهود فجعلوها كلمة مسبة مشتقة من الرعونة وهي الحقن ولذلك نهى سبحانه وتعالى عنها المؤمنين وأمرهم بإبدالها بلفظة (انظرنا) من النظر والانتظار<sup>(3)</sup>.

وكره رسول الله صلى الله عليه وسلم بعض الألفاظ، فأمر المسلمين باستبدالها، فعن عائشة رضي الله عنها، عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «لا يقولن أحدكم «خَبُثْتُ نفسي» ولكن ليقل: «لَقِستُ نفسي» متفق عليه.

قال العلماء: معنى خَبُثْتُ: غُثْتُ وهو معنى «لَقِستُ» ولكن كره لفظ الخَبِث<sup>(4)</sup>. للنفس وحشنا رسول الله صلى الله عليه وسلم على الدقة في الألفاظ فقال عليه الصلاة والسلام: «لا تقولوا ما شاء وشاء فلان، ولكن قولوا ما شاء الله ثم شاء فلان»، رواه أبو داود بإسناد صحيح.

ولما للقرآن من أهمية عند المسلمين، راحوا يعتنوا بألفاظه وآياته ويتدبرونها لأنها تحمل معانيه، قال تعالى ﴿كتاب أنزلناه إليك مبارك ليدبروا آياته وليتذكر أولو الألباب﴾ سورة ص الآية 29.

وكانوا يسألون الرسول الكريم إذا ما أشكل عليهم لفظ أو غُمِضَ عليهم معنى. فقد ذكر القرطبي في تفسيره (الجامع 30/7) نقلاً عن الصحيحين عن ابن مسعود، لما نزل قول الله تعالى ﴿الَّذِينَ آمَنُوا وَلَمْ يَلْبِسُوا إِيمَانَهُمْ بِظُلْمٍ﴾ الأنعام الآية 82. شق ذلك على أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم وقالوا أَيْتَا لم يظلم نفسه؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ليس هو كما تظنون، إنما هو كما قال لقمان لابنه: ﴿يَا بُنَيَّ لَا تَشْرِكْ بِاللَّهِ إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ﴾ لقمان/ الآية

13. وبعد أن انتقل الرسول الكريم إلى الرفيق الأعلى، كان المسلمون يتجهون إلى كبار الصحابة والتابعين يستفسرون عن ألفاظ القرآن.

وكان بعضهم يمتنع عن القول برأيه في معاني المفردات القرآنية، فقد سئل أبو بكر الصديق رضي الله عنه عن معنى (أَبًا) في قوله تعالى ﴿وَفَاكِهِ وَأَبًا﴾ فقال: أي سماء تُظللني؟ وأي أرض تقلني؟ إذا قلت في كتاب الله ما لا أعلم<sup>(5)</sup>.

وتعمق الصحابة في فهم القرآن، وكان يُنظر إلى عبدالله بن عباس، أنه الرائد في تفسير القرآن والبحث عن معانيه والكشف عن غريبه والاستشهاد عليه بالأشعار، مما جعل الناس تقبل عليه تسأله وتستمتع إليه وهو يرد على أسئلتهم بسعة علم ورحابة صدر، وكأنه يغرف من بحر، مما جعلهم يلقبونه (حِبْرُ الْأُمَّةِ وَتَرْخُمان القرآن).

حاول نافع بن الأزرق، أن يسأل ابن عباس، فذهب مع صاحبه نجدة بن عويمر إليه فقال: «إنا نريد أن نسألك عن أشياء من كتاب الله فتفسرها لنا وتأتينا بمصداقها من كلام العرب، فإن الله إنما أنزل القرآن بلسان عربي مبين فقال ابن عباس: سلاتي عما بدا لكما...».

وكان من جملة ما سأله فيه نافع أن قال: «أخبرني عن قوله تعالى ﴿... جَدُّ رَيْنًا...﴾ قال: عظمة رينا، قال وهل تعرف العرب ذلك؟ قال نعم: أما سمعت قول أمية بن أبي الصلت:

وهكذا راح نافع بن الأزرق يسأل وابن عباس يجيب مفسراً ومستشهداً على ما يقوله بأشعار العرب، حتى بلغت المسائل أكثر من ثمانين مسألة، سُميت فيما بعد بمسائل نافع بن الأزرق.

لك الحمد والنعماء والملك رينا فلا شيء أعلى منك جَدُّ أو أمجد<sup>(6)</sup>

## غريب القرآن:

الغريب من الكلام إنما هو الغامض والبعيد عن الفهم، أما غريب القرآن فقد قال عنه أبو حيان الأندلسي المتوفى سنة 745هـ في مقدمة كتابه «تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب»: «لغات القرآن العزيز على قسمين: قسم يكاد يشترك في فهم معناه عامة المستعربة وخاصتهم، كمدلول السماء والأرض وقوق وتحت، وقسم يختص بمعرفته من له اطلاع وتبحر في اللغة العربية، وهو الذي صنف أكثر الناس فيه وسموه غريب القرآن».

ويلاحظ على هذه المصنفات، أنها لم تكتف بالألفاظ الغريبة، بل تعدتها إلى بعض الألفاظ المعروفة لدى عامة الناس مثل كلمة «غنم» التي أثبتتها الرابع الأصمهاني المتوفى 502هـ في غريبه فقال: الغنم معروف قال تعالى ﴿ومن البقر والغنم حرمتا عليهم شحومهما﴾ الأنعام الآية 146<sup>(7)</sup>.

ومثل كلمة شجر التي وردت في غريب القرآن لأبي حيان الأندلسي قال: شجر في الآية ﴿ومن الشجر وما يهرشون﴾ النحل الآية 68، ما قام على ساق ووردت كلمات أخرى معروفة مثل قمر، زوج، صيد... لهذا يمكن تسمية كتب غريب القرآن تفسيرات مفردات القرآن وكلماته لأنها لم تقتصر على الغريب فقط.

## تطور التأليف في غريب القرآن:

أول من قال بغريب القرآن هو ابن عباس، وفي ذلك يقول السيوطي في الإتقان (ح 1، ص 114) «وأول ما يرجع إليه في ذلك ما ثبت عن ابن عباس وأصحابه الآخذين عنه، فإنه ورد عنهم ما يستوعب تفسير القرآن بالأسانيد الثابتة الصحيحة».

وطبع لابن عباس في غريب القرآن عدة طبعات منها طبعة مكتبة القرآن عام 1988 وعدد صفحاتها 125 بتحقيق وتعليق محمد إبراهيم سليم - القاهرة.

كما أن مسائل نافع بن الأزرق المتوفي 65هـ قد أثبتت في الإتيان للسيوطي وهي مطبوعة في شواهد القرآن لأبي تراب الظاهري وإعجاز القرآن لعائشة عبدالرحمن (بنت الشاطبي) ونشرها محمد فؤاد عبدالباقي ضمن «معجم غريب القرآن مستخرجاً من صحيح البخاري» كما ذكرت هذه المسائل في كتب تراثية أخرى. والمؤلف الثاني في غريب القرآن هو لأبي سعيد أبان بن تغلب بن رباح البكري المتوفي 141هـ ودون شواهد من الشعر.

وهذا يجعلنا نقول: إن بداية تدوين غريب القرآن كان في النصف الأول من القرن الثاني للهجرة واستمر إلى القرن الثالث عشر الهجري وسنكتفي بذكر نماذج للتطور في تأليف كتب الغريب.

لقد وضع العلماء مؤلفات في غريب القرآن في القرن الثاني والثالث الهجري، ولكن معظم هذه الكتب فقدت، ومن الكتب التي وصلت إلينا (غريب القرآن) لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري المتوفي سنة 276هـ طبعته دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة سنة 1958م بتحقيق الأستاذ أحمد صقر.

وفي القرن الرابع تابع العلماء التأليف في غريب القرآن فأعد أبو بكر محمد بن عزيز بن أحمد السجستاني المتوفي سنة 330هـ كتاب «نزهة القلوب في تفسير علام الغيوب» وطبع هذا الكتاب عام 1936م وأشرف على طباعته الأستاذ مصطفى عناني.

وفي القرن الخامس وضع الراغب الأصفهاني المتوفي سنة 502هـ

كتابه المسمى «المفردات في غريب القرآن» الذي طبع بالمطبعة الميمنية عام 1324هـ. ثم أعيد طبعه عدة مرات ولا يزال يطبع لما له من فائدة، ولأن مؤلفه رحمه الله أتقن ترتيبه على حروف المعجم، وبين يدي طبعاً بتحقيق وضبط (محمد سعيد كيلاني) ماجستير من كلية آداب جامعة القاهرة طباعة دار المعرفة - بيروت - لبنان.

وألف في الغريب من أهل القرن السادس الهجري أبو الفرج ابن الجوزي / 510-597هـ وسماه (تذكرة الأريب) ولم يصل إلينا شيء عن هذا الكتاب (هذا ما قاله حسين نصار في كتابه المعجم العربي ص 44). إلا أن هذا الكتاب حققه الدكتور علي حسين الغرب ونشرته مكتب المعارف في الرياض في المملكة العربية السعودية سنة 1986 الطبعة الأولى، ومن الكتب المشهورة في القرن الثامن الهجري «تحفة الأريب، بما جاء في القرآن من الغريب» تأليف الشيخ أثير الدين أبي حيان الأندلسي المتوفى 745هـ نشره محمد بن سعيد بن مصطفى الوردني النعساني بحماسة عام 1926 ثم قام بتحقيقه من بعده الدكتور أحمد مطلوب بالاشتراك مع الدكتورة حديجة الحديثي وطبع ببغداد عام 1977م ضمن سلسلة «أحياء التراث الإسلامي رقم (29) ثم طبع في بيروت - لبنان - المكتب الإسلامي عام 1408هـ - 1988م وعدد صفحاته (397) صفحة.

وكتاب عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ «للمسكين الحلبي ت 756هـ تحقيق الدكتور عياد السلام التونجي، صدر عن مكتب الإعلام والبحث والنشر لجمعية الدعوة الإسلامية - ليبيا - جمع فيه ألفاظ القرآن وفسرها وصدر بأربعة مجلدات.

واستمر التأليف في الغريب، ففي القرن الثالث عشر الهجري وضع مصطفى بن حنفي بن حسن الذهبي المتوفى 1280هـ «تفسير غريب القرآن» وقد ذكره الزركلي في الأعلام.

ووضع الشيخ نديم الجسر مفتي طرابلس - لبنان وصاحب كتاب « قصة الإيمان » كتاباً اسمه « غريب القرآن ومتشابهه ».

وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الميلادي بدأ التأليف المعجمي لألفاظ القرآن دون التركيز على الغريب.

## طريقة إعداد كتب الغريب

إن التأليف في غريب القرآن منذ الأول الهجري حتى الثالث عشر الهجري، كان في مراحل الأولى يعتمد في تفسير كلماته على الشعر وخاصة الجاهلي منه، كما رأينا في مسائل نافع بن الأزرق، وقد فعل ذلك ابن قتيبة في « غريب القرآن » إذ إنه استشهد بالأشعار والأحاديث وأقوال العرب. ولقد وحده عمر بن الخطاب رضي الله عنه المسلمين إلى ذلك فقال: « يا أيها الناس عليكم بديوانكم شعر الجاهلية. فإن فيه تفسر كتابكم ومعاني كلامكم » (8).

ولجأ بعضهم إلى كتب التفسير وكتب اللغة في تفسير مفرداتهم، وهذا ما فعله الراغب الأصفهاني في المفردات في غريب القرآن.

إن كتب الغريب كتبت نثراً، إلا أن بعض العلماء نظمها شعراً كما فعل زين الدين أبي الفضل عبدالرحمن بن الحسين بن عبدالرحمن الكردي المعروف بالحافظ العراقي المتوفى سنة 806هـ، وقد نشر هذه الألفية مصطفى بن حنفي بن حسين الذهبي المصري سنة 1280هـ في رسالة تفسير « غريب القرآن العظيم » أما من حيث ترتيب الألفاظ ففي البداية كان يفتقر للدقة والمنهجية المنظمة، ففي (تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب) لأبي حيان الأندلسي المتوفى سنة 745هـ اعتمد المؤلف على الحرف الأول فقط من المادة وجمعها اعتباراً في كل حرف، فجاء المحققون ورتبوا المفردات ترتيباً جديداً. ورتب بعض المؤلفين

مفرداته بحسب ترتيب السور القرآنية، كما في غريب القرآن لابن قتيبة سنة 276هـ، إذ جعل كتابه أقساماً وفقاً للسور، وسار فيه على ترتيب السور في المصحف.

ورتب الراغب الأصفهاني، كتابه ترتيباً ألفبائياً، فقال في مقدمته موضعاً منهجه: «وقد استخرت الله تعالى في إملاء كتاب مستوفياً فيه مفردات ألفاظ القرآن على حروف التهجّي، فنقدم ما أوله الألف ثم الباء على ترتيب حروف المعجم...».

ونهج أكثر الذين كتبوا فيما بعد هذا المنهج، واستفاد العلماء بعضهم من بعض، فهذا صاحب «عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ» الشيخ أحمد بن يوسف بن عبدالدائم الحلبي المعروف بالسمين المتوفى 756هـ اتبع في ترتيبه منهج المعاجم معزراً شرح الألفاظ بالشواهد القرآنية وبالحديث والأمثال والشعر، وقد اعتمد أصل الكلمة مجردة من الزوائد، وقام بتحليل اللفظة مجردة من المزيد، وتعرض لأصولها واشتقاقاتها وتطور معناها، واختلاف هذا المعنى من حيث الاستعمال، بمعنى أن المؤلف كان يتابع اللفظ صرفياً وأصولياً فهو يفوق كتاب المفردات للأصفهاني، وقد أكمل في كتابه «عمدة الحفاظ» النواقص الواردة في القراءات، وسدّد المآخذ التي أخذها على الأصفهاني<sup>(9)</sup>. وأعتقد أن النظام الهجائي المعجمي استقر في القرون الأخيرة.

لقد كان المؤلفون في هذا العلم، يستفيدون من السابق، ويتلافون تقصيره ويختصر أشياء أسهب فيها، ويسهب في أمور أجملها، ويضيف أشياء جديدة، مما يجعل المؤلف الجديدة أكثر دقة وجودة وفائدة من سابقه وهذا يدل على التطور الملحوظ في هذا المجال.

ومما يدل على ذلك ما قاله ابن قتيبة في كتابه «غريب القرآن»: «وغرضنا الذي امتثلناه في كتابنا، أن نختصر، ونكمل، وأن نوضح ونجمل، وألا نستشهد على اللفظ المجتدل، ولا نكثر الدلالة على الحرف المستعمل، وألا نحشو كتابنا بالنحو والحديث والأسانيد، فإننا لو جعلنا ذلك في نقل الحديث لاحتجنا أن نأتي بتفسير السلف - رحمة الله عليهم - بعينه، ولو أتينا بتلك الألفاظ كان كتابنا كسائر الكتب التي ألفها نقلة الحديث...» ومن طرق التأليف التي اتبعها المعاصرون، هو جمع العديد من كتب الغريب وترتيب ألفاظها في كتاب واحد، وهذا ما فعله الشيخ عبدالعزيز عز الدين السيروان الذي قام بإعداد: «المعجم الجامع لغريب مفردات القرآن الكريم» انتقى فيها المؤلف أهم مصادر غريب القرآن وجمعها في هذا الكتاب، وهي: «تفسير غريب القرآن لابن قتيبة، وتحفة الأريب في القرآن من الغريب» لأبي حيان الغرناطي، و«معجم غريب القرآن» لابن عمار، وكتاب العمدة في غريب القرآن لمكي بن أبي طالب، ثم رتب ذلك حسب المعجم بإعادة كل كلمة إلى مادتها اللغوية وطبعته دار العلم للملايين ط 1 ك 1986/2م.

## الهدف من مفردات غريب القرآن:

أما الهدف من وضع غريب القرآن، فهو تقديم معاني المفردات القرآنية الغريبة للعلماء والأدباء وطلاب العلم، قال الراغب الأصفهاني في مقدمة مفرداته «إن أول ما يحتاج أن يشتغل به في علوم القرآن، العلوم اللفظية، ومن العلوم اللفظية تحقيق الألفاظ المفردة، بتحصيل معاني مفردات ألفاظ القرآن في كونه من أوائل المعاون لمن يريد أن يدرك معانيه... وليس ذلك نافعاً في علم القرآن فقط، بل هو نافع في كل علم من علوم الشرع، فالألفاظ القرآنية: هي لب كلام العرب وزيدته وواسطته وكرائمه وعليها اعتماد الفقهاء والحكماء في أحكامهم



وحكمهم، وإليها مفرغ الشعراء والبلغاء في نظمهم ونثرهم...» ولقد ذكر شمس الدين محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي المتوفي سنة 666هـ على التقريب في كتابه «غريب القرآن» «أن طلبة العلم وحملة القرآن سألوه أن يجمع لهم تفسير غريب القرآن فأجاب...» (10).

وكان نيات هؤلاء العلماء خالصة لوجه الله تعالى، إذ يبدأ كل مؤلف منهم غالباً بحمد الله والصلاة على رسول الله وصحبه وآله، ويذكر أنه يريد بعمله وجه الله تعالى.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر ما قاله الحافظ العراقي في ألفية غريب القرآن:

الحمد لله بأتم الحمد      على أباد عظمت من عد  
وبعد فالعهد نوى أن ينظما      غريب ألف القرآن عظما

ثم يقول:

وأرجمي النفع به في عساجل      وأجل والله ذخـر الأمل  
ويقول في نهاية الألفية:

وكملت عند السوس عائداً      من سفري لفضل ربي حامداً  
مصلياً على نبي الرحمة      فهو شفيعي وهو لي وسيلتي (11)

وهكذا رأينا أهمية كتب غريب القرآن في تفسير ما أشكل من مفردات القرآن، وتقديمها للعلماء والباحثين، كما أننا لاحظنا تطور إعدادها ومنهجها، واهتمام المسلمين بها وتحقيقها وطبعها حتى بلغت طباعات بعضها العشرات، وتجلت لنا وجهة العلماء من تأليفهم، فكانوا يرجون وجه الله، لا يريدون سمعة ولا شهرة، ديدنهم الإخلاص في عملهم حتى يلاقوا ربهم وقد رضي عنهم...

بعد أن رأينا ما بذله العلماء في الماضي في تصنيف مؤلفات مفردات غريب القرآن، فإننا سنقف فيما يلي عند جهود العلماء المعاصرين الذين تابعوا الاهتمام بالألفاظ القرآنية، بعد أن طوروا المنهج، وجدّدوا في الطريقة والعرض، فوضعوا فهارس لألفاظ القرآن، ترشد الطالب إلى مكان الكلمات في آيات القرآن وسوره، ثم وضعوا معاجم تشرح معاني هذه الألفاظ بعد أن تذكر الآيات التي وردت فيها، وأعد بعض العلماء معاجم تخصصية، يتضمن كل معجم مفردات ذات موضوع واحد.

لقد تطورت معاجم ألفاظ القرآن في القرن العشرين ومرت بثلاث مراحل:

- 1 - فهارس ألفاظ القرآن. 2 - معاجم ألفاظ القرآن. 3 - معاجم تخصصية لألفاظ القرآن.

## المرحلة الأولى: فهارس ألفاظ القرآن الكريم:

ثمة فارق بين الفهرس والمعجم، فالفهرس يرتب الألفاظ، ويدلّك على مكان ورودها، أما المعجم يرتبها ويشرحها.

ولقد دعت الحاجة إلى وضع فهارس لألفاظ القرآن، تسهل للباحثين الوصول إلى كلمات القرآن ببسر، فاتجهت عناية المسلمين والمستشرقين في الثلث الأول من القرن العشرين إلى وضع فهارس لألفاظ القرآن وآياته ومن الفهارس الرائدة في هذا المجال:

- 1 - نجوم الفرقان في أطراف القرآن: للمستشرق الألماني (فلوجل).
- 2 - فتح الرحمن: تأليف علي زادة فيض الله الحسني.
- 3 - مفتاح كنوز الرحمن: لكاظم بك.
- 4 - كتاب ترتيب زبّا: لحافظ محمود الورداري.

5 - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: للأستاذ محمد فؤاد عبدالباقى.

وكان أهم هذه الفارس فهرس الأستاذ محمد فؤاد عبدالباقى الذي استفاد من تجربة المستشرق (فلوجل)، فاطلع على كتابه (نجوم القرآن في أطراف القرآن) فأعجب به، لكنه وجد فيه بعض الهنات والنواقص، فشمر عن ساعد الجد، وسهر الليالي، فترجم هذا السفر، وأكمل نواقصه، وأخرجه إخراجاً جديداً، وأضاف إليه، وأسماء «المعجم المفهرس لألفاظ القرآن» ورتب مواد هذا المعجم ترتيباً هجائياً، بعد تجريد اللفظة من أحرف الزيادة، وجاءت على حسب أوائلها فثوانيتها فثواتها، وبدأ معجمه المفهرس بمادة (أ ب ب) وأنها بمادة (ي و م).

إن الطريقة التي اتبعت في مشتقات الكلمة (المادة) هي الابتداء بالفعل المجرد المبني للمعلوم: ماضيه فمصارع فأموره، ثم المبني للمجهول من الماضي والمصارع، ثم المزيد بالتضعيف فالمزيد بحرف... إلخ. ثم باقي المشتقات من المصدر واسم الفاعل والمفعول به وباقي الأسماء...

لقد كان منهجه في كل لفظة أن يذكر: عدد مرات اللفظة في القرآن، والآيات التي وردت فيها اللفظة، ويثبت أمام كل آية رقمها في السورة ويرمز بـ (ك) للآية المكية وـ (م) للآية المدنية ثم يذكر اسم السورة ورقمها في المصحف.

انتهى المؤلف من إعداد فهرسه هذا في عام 1945م وطبعه وأصدره وكانت أرقام آياته تطابق ما ورد في المصحف التي تولت الحكومة المصرية - آنذاك - طبعه، ثم صدر المعجم بطبقات متعددة في بلاد عربية وإسلامية، وتولت دار الفكر بدمشق عام 1407هـ نشره وطبعته على هامش القرآن الكريم ليسهل الرجوع إلى السور والآيات،

ومن طبعاته المجيدة الميزة الطبعة التركيبية الصادرة عن المكتبة الإسلامية في استنبول في تركيا عام 1982م وأقبل الناس والباحثون والعلماء عليه واستفادوا منه ولا يزالون يستفيدون.

إن الناظر في المعجم يجده يحوي ألفاظ القرآن ماعدا الضمائر والأدوات، مما دفع الدكتور (إسماعيل أحمد عمارة) إلى إعداد (معجم الأدوات والضمائر في القرآن) فهرس فيه الأدوات والضمائر في القرآن، بحيث ييسر لمن أراد أن يدرس الشرط أو النفي أو الصلة أو الاستفهام أو الاستناد أو المحصر أو ما سوى ذلك من أبواب الدرس الأسلوبية أو النحوية والبلاغية في القرآن الكريم.

يُقَسَّمُ هذا المعجم الذي وضعه الدكتور عمارة إلى قسمين كبيرين، يستقل أحدهما عن الآخر، القسم الأول: الأدوات، والقسم الثاني: الضمائر صدر المعجم في طبعته الأولى عن مؤسسة الرسالة بيروت - لبنان 1986 في 816 صفحة.

وثمة محاولات أخرى جاءت بعد الأستاذ محمد فؤاد عبدالباقى، فقد أعد الدكتور (محمد حسن الحمصي) فهرساً لألفاظ القرآن طبعه مع القرآن الكريم الذي ذبله بأسباب النزول للسيوطي مع بعض الأحاديث المفسرة للآيات وأضاف لفهرس الألفاظ فهرساً لمواضيع القرآن، فجمع عدة كتب في سفر واحد.

أما فهرس الألفاظ الذي يعنينا في بحثنا هذا، فقد وضعه بصورة مختلفة ومكثفة تساعد في الكشف عن مكان اللفظة المطلوبة في السورة والآية.

لقد رتب الدكتور الحمصي الألفاظ ترتيباً هجائياً بعد تجريدها من أحرف الزيادة وذكر أمام اللفظة رقم السورة ورقم الآية بدلاً من كتابة الآية واسم السورة، ولكي يميز الطالب بين السورة والآية، جعل

رقم السورة بلون ورقم الآية بلون مغاير، وامتنع المؤلف عن تبويب جميع الحروف وغالب الظروف وأسماء الإشارة وأدوات الشرط والأسماء الموصولة، ولم يذكر بعض الألفاظ التي وردت في فهارس الموضوعات مثل أسماء الأنبياء والأعلام، ولم يذكر الفهرس عدد المرات التي وردت فيها كل لفظة في القرآن الكريم، طبع هذا الفهرس تحت عنوان (تفسير وبيان) في دمشق عام 1405هـ - 1984م.

إن هذه الفهارس وفّرت الجهد والزمن للعلماء والباحثين، وقدمت خدمة جليلة لهم، ومهدت الطريق لوضع معجم أكثر سعة وشمولية وفائدة.

## المرحلة الثانية: معاجم ألفاظ القرآن:

إن فهارس ألفاظ القرآن توصل الباحث إلى موقع اللفظة في القرآن، وبعد ذلك عليه أن يبحث عن معناها في كتب اللغة وتفسير القرآن، لذا دعت الحاجة لوضع معاجم تدل على الألفاظ وتشرحها لتخفف على الباحث مشقة البحث وتسهل عليه جمع المادة اللازمة لدراسته وتأليفه، وكان العمل في هذا الاتجاه جماعياً، إذ اقترح الدكتور (محمد حسين هيكل) عضو مجمع اللغة العربية في القاهرة، وضع معجم خاص بألفاظ القرآن، وكان ذلك في دورة المجمع السابعة في الجلسة الثانية لمؤتمر المجمع في 6 محرم 1360هـ الموافق 2 فبراير سنة 1941م. وبعد بضعة دورات وجلسات وفي عام 1949م تشكلت لجنة من المجمع وبدؤوا العمل في المعجم ضمن مراحل متعددة:

1 - إذا كانت الكلمة القرآنية ترد في القرآن بمعنى واحد.

أ - تشرح شرحاً لغوياً.

ب - يبيّن أن الكلمة وردت في القرآن في كذا موضعاً، وأنها جاءت في كل هذه المواضع بالمعنى الذي ذكرنا آنفاً.

2 - إذا كان لها معان لغوية مختلفة:

أ - ينص على المعاني اللغوية كلها.

ب - يؤخذ أولاً أكثر المعاني دوراناً في القرآن، وينص على أن الكلمة وردت بهذا المعنى في كذا وكذا موضعاً، ويذكر مثلاً من الآيات مع اسم السورة ورقم الآية، ثم يكتفي بعد ذلك بما جاء في هذا المعنى بذكر السورة ورقم الآية.

ج - تذكر المعاني الأخرى معنى بعد آخر، ويذكر بعد ذلك معنى عدد الآيات التي حانت فيها الكلمة بهذا المعنى، ويكتفي مثال ثم تذكر **السور وأرقام الآيات** الأخرى.

3 - إذا كان للكلمة أكثر من معنى يبدأ بالمعاني التي وردت في قليل من الآيات ثم تذكر المعنى الذي ورد به كثير من الآيات.

4 - إذا كان للكلمة معنى لغوي واحد ولكنها استعملت في القرآن الكريم بألوان مختلفة بسبب المجاز ونحوه، نص على المعنى اللغوي البحث<sup>(12)</sup>.

لقد رتب ألفاظ القرآن في هذا المعجم حسب ترتيب حروف الهجاء، مسترشدة بالمعجم المفهرس لألفاظ القرآن لمحمد فؤاد عبد الباقي رحمه الله.

وإن الآيات التي أحال إليها المعجم هي أرقام المصحف المتداول، ووُضِعَ رقم يبيّن عدد مرات كل لفظ من الألفاظ في القرآن مثال ذلك، لفظة الأب تحتها رقم (1) واحد.

وبعد هذا المعجم الذي وضعه مجمع اللغة بالقاهرة، أعدت معجم

أخرى تشرح الألفاظ القرآنية وتشير إلى مكانها، وكان لكل معجم خصائص تميزه عن غيره.

لقد رتب هذه المعجم ترتيباً هجائياً، ولكن قسم منها جرد الكلمات، وأعادها إلى أصلها الثلاثي، نذكر منها على سبيل المثال: معجم الألفاظ والأعلام في القرآن الكريم للأستاذ (محمد إسماعيل إبراهيم) وهو موجز لما سبقه من ألفاظ القرآن، وألحق به ما جاء في القرآن من أعلام تاريخية وجغرافية. ومعجم آخر وضعه الفريق يحيى عبدالله العلمي وعنوانه (مفردات القرآن) يقول المعلمي في مقدمته «أخذت مادة المفردات من القرآن وشرحت معانيها في اللغة بدءاً ببيان أصل المعنى ثم ما طرأ عليها من تطورات، ثم أبرزت المعنى الذي وردت الكلمة به في القرآن الكريم، وتوجت بعد ذلك بالآيات الكريمات التي وردت فيها هذه الكلمة، وقد رتبها ترتيباً هجائياً على طريقة المعاجم العربية، وذلك بإرجاع الكلمة إلى أصلها المجرد، واخترت أن يكون البدء بالحرف الأول في الكلمة المجردة، ثم الذي يليه ثم الذي يليه وهكذا، ورجعت في ذكر المعاني اللغوية للكلمات إلى أمهات كتب العربية».

أما القسم الآخر من هذه المعاجم التي تشرح الألفاظ، فقد أخذت الكلمة كما وردت في القرآن دون أن تجردها من أحرف الزيادة، وأشارت إلى مكانها وشرحتها لغوياً وبينت معانيها في الآيات.

وهذا ما فعله المرحوم الأستاذ (حامد عبدالقادر) عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة في (معجم ألفاظ القرآن الكريم) الذي طبع عام 1389هـ - 1969م حيث رتب فيه الكلمات حسب ترتيب الأحرف الأبجدية دون تجريدها، ثم شرح معناها اللغوي وبعدها أتى بمعانيها في الآيات مع ذكر الآية. ووضع بهذا الترتيب أيضاً (معجم القرآن) وهو قاموس مفردات القرآن وغريبه فيه تفسيراً ولغة وأدب وعلم واجتماع

وفلسفة، أعده المحامي عبدالرؤوف المصري (أبو رزق) خريج الأزهر والجامعة المصرية وجامعتي برلين وفيينا، طبعت الطبعة الثانية منه عام 1367هـ / 1948م في مطبعة حجازي القاهرة في مجلد واحد، وعن ترتيبه وإعداده، قال المؤلف في المقدمة - أخذت الكلمة من القرآن بحالها من غير نظر إلى ذكر أصلها المشتقة منها.

- ذكرت الكلمة دو أن أعير الحروف الداخلة عليها التفاتاً مثل (الأيامى) أوردتها (أيامى).

- رتبت الكلمات ترتيباً ألف بانياً.

- وضعت بجانب كل لفظة السورة ورقم الآية فيها.

- في هامش الصفحات عرّفت بالأعلام والأديان وغيرها.

بالإضافة إلى كل ذلك نجد المؤلف يورد أحياناً أبياتاً من الشعر أو أقوال بعض العلماء حول المعنى، وقد يورد آراء المفسرين وهكذا... وعلى هذا الترتيب والمنهج وضعت بضعة معاجم ولا يزال العلماء يمحرون عباب هذا المجال ويشقون فيه، وهذا ما سنراه في المرحلة الثالثة.

## المرحلة الثالثة: معاجم تخصصية لألفاظ القرآن

إن المعاجم السابقة معاجم عامة تشمل معظم ألفاظ القرآن - إن لم نقل جميعها - فإذا ما أراد باحث أن يكتب عن النبات في القرآن، فما عليه إلا أن يتتبع أسماء النبات وصفاته في القرآن، ويكتب عنه بحثه مستعيناً بفهارس ومعاجم القرآن، مما حدا ببعض العلماء والباحثين إلى أن يصنفوا معاجم تخصصية تجمع ألفاظ القرآن في موضوع واحد، وكان من الرواد في هذا المجال الأستاذ الباحث (مختار



فوزي النعال) الذي أصدر له نادي جدة الأدبي في المملكة العربية السعودية عام 1993 (معجم ألفاظ النبات في القرآن الكريم) وهو يحوي 72 لفظة من ألفاظ النبات في القرآن.

وبعد فترة من صدور هذا المعجم، عكف على إصدار عدة معاجم تخصصية أخرى وهي:

- 1 - معجم ألفاظ الإنسان في القرآن: وفيه ألفاظ خلق الإنسان وتطوره وتكوينه وأعضائه ومراحل حياته، وكل ما يتعلق به من قرابة، وبلغ عدد مفرداته 150 مفردة.
- 2 - معجم ألفاظ الحيوان في القرآن: مثل الأنعام والسباع والدواب والطيور والزواحف والحشرات وما لهذه الحيوانات من توابع كالحرطوم والظفر والدم... إلخ. بلغ عدد مفرداته 273 مفردة.
- 3 - معجم ألفاظ الزمان في القرآن، وهو يشمل ألفاظ الأبد والأجل والأجل والدهر والأحقاب والأعوام والسنين والشهور والأيام وما فيها من أمس وغد وعشاء وصباح وشروق وغروب وموعِد وميقات وآنا، وأطراف النهار وفيه 60 مفردة.
- 4 - ومعجم ألفاظ الكون الواردة في القرآن: ويشمل كل ما في السموات والأرض ملكاً وملكوتاً من شمس وأقمار وكواكب وجبال وبحار وإنس وجن، ويحوي 172 مفردة.
- 5 - معجم ألفاظ المصنوعات في القرآن: ويتضمن كل ما صنع الإنسان من بناء وآلات ومتاع وأثاث ولباس وأدوات ونقود وكييل وأوزان وطعام وشراب وفيه 174 مفردة.
- 6 - معجم ألفاظ المكان في القرآن الكريم: وفيه ما ذكر في القرآن من الأماكن والمدن والقرى مثل الأحقاف والأعراف والأخدود والرؤس ومكة.. إلخ. ويحوي 82 مفردة.

7 - معجم ألفاظ القبائل والأمم والشعوب الواردة في القرآن الكريم ويتضمن الأكل والأهل والأصحاب والأقوام وما يتبعها من ألفاظ وفيه 83 مفردة.

8 - معجم ألفاظ الأخلاق في القرآن ويشتمل على 119 مفردة منها الحكمة والحلم والرحمة والغرور والزور... إلخ.

9 - معجم الألفاظ التجارية والمالية في القرآن وتشتمل على 89 مفردة دلت على الأمور المالية ومواردها ومصارفها والنقود والبيع والشراء والمقادير والأوزان والمكاييل وسواها.

إن الأستاذ الباحث مختار فوزي النعال اتبع في معاجمه منهجاً متقارباً، فرتب الألفاظ وفق الترتيب (الألف باني) وقدم كل مفردة وفق الخطرات التالية:

1 - ذكر عدد مرات اللفظة في القرآن، وأماكن ورودها في السور والآيات.

2 - اختار آية تتضمن اللفظة ووضعها تحت عنوان آية مختارة.

3 - شرح كلمات الآية المختارة - وخاصة المفردة المدروسة لغة ومصطلحاً وبين وجوه القراءات في الآية.

4 - ذكر لمحة عن المفردة المذكورة من حيث أسمائها وصفاتها وأنواعها.

5 - ذكر ما قاله المفسرون في اللفظة ومعانيها المشهورة في الآية المختارة.

6 - ذكر الحكم الفقهي المتعلق بالمفردة، إن كان هناك حكم فقهي يتعلق بها.

7 - اختار حديثاً شريفاً وردت فيه اللفظة.

8 - وقد يذكر مثلاً من الأمثال العربية وردت فيه اللفظة.

إن هذه المعاجم جمعت محاسن فهارس الألفاظ القرآنية ومحاسن المعاجم التي تشرح الألفاظ وأشارت إلى معلومات تخصصية التي تصنف المفردة في مجالها، بالإضافة إلى ذلك ذكرت بعض الأحكام الفقهية، فجاءت معاجم لغوية فقهية علمية فيها شيء من الأدب.

وتوج عمله هذا بأن جمع المعاجم السابقة في موسوعة الألفاظ القرآنية واقتصر فيها على فهرسة الألفاظ وشرحها شرحاً لغوياً، مضيفاً إليها أكثر من أربعمئة كلمة.

وفي الوقت الذي كان يعمل الأستاذ مختار معاجمه، كانت مؤسسة الكويت للتقدم العلمي تصدر تباعاً معاجم تخصصية تحت عنوان قاموس القرآن الكريم أصدرت من هذه المعاجم (معجم النبات في القرآن) طبع لأول مرة عام 1992 برأس هذا المشروع الأستاذ الدكتور (عبدالله يوسف الغنيم) ومعه مستشاران وفريق عمل يتألف من خمسة علماء، رتب المعجم هجائياً وفيه 98 مادة ويتألف من 138 صفحة بورق صقيل.

ولو قارنا بين منهج الأستاذ مختار فوزي النعال وبين ما أصدرته المؤسسة من معاجم لرأينا أن معاجم الأستاذ مختار أكثر شمولية وتفصيلاً.

وهكذا لاحظنا أن عمل المعاجم قام على جهد فردي وعلى جهد جماعي صادر عن مؤسسات علمية أو مجامع اللغة العربية، وقد يلتقي الجهدان، فيتعاون الأفراد مع المعاهد ودور النشر لإصدار معجم تخصصي، كما فعل الأستاذ (محيي الدين عطية) الذي أعد (الكشاف الاقتصادي) لأيات القرآن الكريم، بالتعاون مع الدار العالمية

للكتاب الإسلامي في المملكة العربية السعودية والمعهد العالمي للفكر الإسلامي في الولايات المتحدة الأمريكية صدرت طبعته الثانية عام 1413هـ - 1992م.

بلغ عدد مفردات الكشف 550 مفردة وعدد صفحاته 598 صفحة رتب ألفاظه ترتيب الحروف الهجائية، وذكرت الآيات وما جاء في تفسيرها مع ذكر المراجع ومصادر النقول، وفي نهايته فهرس تحليلي لكشاف يذكر فيه اللفظة والسورة والآيات التي وردت فيها.

إن هذا الكشف عمل يعين الباحث في علوم الاقتصاد الإسلامي.

وصدرت إلى جانب هذه المعاجم معاجم أخرى تخصصية فعن الأعلام صدر (معجم أعلام القرآن) للدكتور محمد التونجي الأستاذ في جامعة حلب و (معجم الأعلام في القرآن) للفريق يحيى المعلمي - وطبع في الرياض في دار المعلمي - عام 1414هـ - 1994م.

وفطن الأستاذ (محمد السيد الداودي) الوجه السابق للغة العربية - القاهرة - إلى الأرقام في القرآن الكريم فأعد (معجم الأرقام في القرآن) وطبعه في دار الكتاب المصري لأول مرة عام 1406هـ - 1986م. وهو بحث يستوعب كل ما ورد في القرآن من أرقام مع إحاطة كل رقم بما يتطلبه من لغة وفقه وتاريخ وأسباب نزول وأهدافه بلغ عدد صفحاته 134 صفحة رتب حسب الأعداد الواردة في القرآن تصاعدياً؛ أي بدءاً بالأصغر فالأكبر. ولم ينس العلماء اللغة في القرآن فأصدروا بالإضافة إلى ما ذكرنا من قبل معجم مفردات الإبدال والإعلال في القرآن للدكتور (أحمد محمد الخراط) الأستاذ المشارك في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية - المعهد العالي للدعوة الإسلامية - المدينة المنورة - دار القلم - دمشق الطبعة الأولى 1409هـ - 1989م.

قسم المعجم إلى قسمين: قسم الأسماء وقسم الأفعال. وهو يرصد المفردات التي وقع فيها إبدال أو إعلال على نحو يفصل في مراحل التوجيه الصرفي للكلمة ويسعى المعجم كذلك إلى تحرير تعليل الظاهرة الصرفية على نحو يُفصل في مراحل التوجيه الصرفي للكلمة ويسعى المعجم كذلك إلى تحرير تعليل الظاهرة الصرفية على نحو ميسر مرتب... أضيف إليه فهارس للأسماء والأفعال ليسهل الرجوع إليها. إنه مؤلف من 536 صفحة وفي الجانِب اللغوي كتب أيضاً الأستاذ (محمد حسن الشريف) مجاز في الدراسات الإسلامية (معجم حروف المعاني في القرآن الكريم) وصدر عن مؤسسة الرسالة في بيروت عام 1417هـ - 1996م بثلاثة مجلدات.

وينوي المؤلف إصدار عدة معاجم أخرى في هذا المنحى مثل:

- معجم التحولات الصوتية في حروف القرآن الكريم.

- معجم الصيغ الصرفية في حروف القرآن.

- معجم الضمائر في القرآن الكريم<sup>(13)</sup>.

ولقد سبق هؤلاء العلماء الذين أعدوا المعاجم اللغوية من قبل فقد صنف الإمام السيوطي (معجم الأدوات النحوية) الذي طبع في دار ابن هانئ للدراسات في دمشق - سوريا - لأول مرة عام 1988 بتحقيق عبدالعزيز السيروان وآخرون وفيه 215 صفحة.

لقد سعى العلماء إلى وضع معاجم تشمل معظم الموضوعات التخصصية في القرآن حتى الناحية العسكرية، فقد استخرج اللواء محمد شيت خطاب عضو مجمع اللغة العربية في العراق مفرداتها وجمعها في معجم أسماء (المصطلحات العسكرية في القرآن الكريم) وأصدره في الستينات من القرن العشرين، فصل فيه كل مصطلح عسكري ورد في الذكر الحكيم في ثلاث مواد: جعل عنوان المصطلح

العسكري بصيغة الفعل الماضي وأورد في المادة الأولى بعض الآيات أمثلة لاستعماله، وذكر في المادة الثانية مشتقاته ومعانيها اللغوية كما وردت في المعجمات اللغوية، وسجل في المادة الثالثة استعمالات المصطلح العسكري الوارد في القرآن الكريم ومشتقاته في المصطلحات العسكرية الحديثة في الجيوش العربية لعله ينير لهم الطريق في تذليل مهمتهم الشاقة الجديدة.

إن تنوع المعاجم التخصصية يؤكد على أن هذا القرآن الكريم فيه علوم جمة ويدل على أنه كتاب لا تنتهي عجائبه، فهو كتاب الله الذي أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم عليم.

وعندما دخل الحاسوب إلى حياة الناس، أحدث ثورة في المعلومات، فأقبل أهل الاختصاصات العلمية يستفيدون منه أيما استفادة، وسارع العلماء المسلمون إلى الحاسوب بسخرونه لخدمة القرآن الكريم، فسجلوا فيه القرآن الكريم، وأصبح الحاسوب بهذه الحالة (فهرساً لألفاظ القرآن) ممتازاً، فإذا سأله عن لفظة قرآنية دل على مكانها في السورة والآية بدقة وسرعة، وقدم عدد مرات ورودها في القرآن، ثم غذوه ببعض معاجم الألفاظ القرآنية وبتفسير القرآن، فإذا ما طلبوا منه معنى كلمة أو تفسيرها وجدوا الجواب الصحيح جاهزاً بدقة وبسرعة مشيراً إلى المصدر. ونستطيع أن نقول: إن الحاسوب بات بديلاً عن فهارس ومعاجم القرآن ولكنه يبقى عالية عليها، فلا يمكن للحاسوب أن يفسر لذاته، ولا يمكن أن يجمع المصطلحات العسكرية أو الألفاظ الإنسانية أو النحوية من القرآن دون أن تغذيه بالمعلومات اللازمة.

إن عمل الحاسوب في هذا المجال يعتمد على السهولة والدقة والسرعة بعد أن تغذيه بما نريد، وله فائدة أخرى هي أنه يوفر المكان الذي يحتاج إليه عشرات المجلدات في المكتبة، فالحاسوب يخزنها

بقرص واحد. وقبل أن ننهي كلامنا عن المعاجم نود أن نشير إلى أن هذه المعاجم القرآنية لاقت عناية بالغة من كل الجهات فبالإضافة إلى ما ذكرناه في الدراسة من اهتمام مجامع اللغة والمؤسسات العلمية ودور النشر بها فإن بعض الباحثين أعدوا معاجم تعرف هذه المعاجم القرآنية. من هذه المعاجم ما كان خاصاً بمصنفات القرآن ومعاجمه. مثل (معجم مصنفات القرآن الكريم) جمع وترتيب الدكتور على شواخ إسحاق الشعبي إصدار مركز المخطوطات والتراث والوثائق في الكويت. وهو يشتمل على كل ما عشر عليه في المصنفات التي كتبت عن القرآن الكريم المطبوع منها والمخطوط في جميع بلاد العالم وفي كل اللغات.

وهناك معاجم عامة ورد فيها معاجم قرآنية. فمعجم المعاجم الذي أعده أحمد الشرقاوي وطبع في دار الغرب الإسلامي بالتعاون مع الجمعية المغربية للتأليف والنشر والترجمة وهو تعريف بنحو ألف ونصف ألف من المعاجم العربية، ذكر فيها معجم معاجم مفردات غريب القرآن. و(موسوعة المصدر والمراجع) للدكتور عبدالرحمن عطية ذكر فيه بعض المراجع للألفاظ القرآنية و(معجم المعجمات العربية) لمصنفه وجدي رزق غالي رصد فيه المعاجم العربية المطبوعة العامة والمتخصصة مع شرح مختصر عن كل منها وعدد الطبعات وفيه أيضاً بضعة معاجم لألفاظ القرآن صدر عن مكتبة لبنان عام 1993. وصدر عن مكتبة لبنان أيضاً معجم (المراجع المعجمية العربية) وفيه بعض معاجم ألفاظ القرآن أعده مسفر سعيد الشبيتي.

نلاحظ من كل ما سبق أن علمائنا منذ فجر الإسلام وحتى اليوم، اعتنوا بالقرآن ومفرداته وألفاظه، فكتبوا في غريبه وفهرسوا ألفاظه وحددوا مكانها وعدد دمرات ورودها، ثم شرحوها في معاجم وبينوا معانيها، وألحقوا ذلك بمعاجم تخصصية كان لها أهداف واضحة ومحددة، وتوخى جميع الباحثين أن تكون أعمالهم خالصة لوجه الله

تعالى، يقول المرحوم محمد فؤاد عبد الباقي صاحب المعجم المفهرس: إنني أسأل الله تعالى أن يجعل عملي وجهدي خالصاً لوجهه الكريم أنجوه من نار الجحيم، ويقول محيي الدين عطية في نهاية كشفه الاقتصادي: وأسأله تعالى أن يجعله لوجهه الكريم، ويقول الأستاذ مختار فوزي النعال في (معجم ألفاظ القرآن الكريم) أسأل المولى عز وجل قبول عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم فهو حسبي ونعم الوكيل، والحمد لله رب العالمين.

## الهوامش

- (1) مجد الدين بن الأثير النهاية في غريب الحديث والأثر تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطحطاوي - المكتبة العلمية - بيروت - ج 1 ص 3
- (2) أحمد بن فارس - الصحاح في فقه الله ص 64 - حقه وقدم له مصطفى الشوملي - مؤسسة بدران - بيروت 1383 هـ - 1964م
- (3) محمد علي الصابري صفوة التفاسير - دار القلم - حلب
- (4) الإمام النووي رياض الصالحين راجعه شبيب الأربؤوط ص 658.
- (5) السيوطي: الدر المنثور ج 1 ص 317.
- (6) أورد السيوطي حكاية المقاتلة والأسئلة والأجوبة في الإنتقان ج 1 ص 120 وما بعدها.
- (7) الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن - تحقيق محمد سعيد كيلاني - دار المعرفة - بيروت.
- (8) السيوطي - الإنتقان ج 1 ص 113.
- (9) انظر مقدمة «عمدة الحفاظ» تحقيق عبدالسلام أحمد التلويحي ج 1.
- (10) أحمد الشرقاوي - معجم المعاجم - دار المغرب الإسلامي ط 1، 1407 هـ - 1987م - ص 15.
- (11) المرجع السابق ص 15.
- (12) انظر مقدمة معجم ألفاظ القرآن الذي أعده مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
- (13) انظر مقدمة معجم حروف المعاني في القرآن، للأستاذ محمد حسن الشريف



## المراجع

- (1) د. نصار، حسين. المعجم العربي، نشأته وتطوره، مطابع دار الكتاب العربي مصر 1375هـ.
- (2) الشرقاوي، أحمد. معجم المعاجم. دار المغرب الإسلامي - الجمعية المغربية للتأليف.
- (3) د. الشعبي، علي شواخ إسحاق. معجم مصنفات القرآن. مركز المخطوطات والتراث والوثائق - الكويت.
- (4) د. عطية، عبدالرحمن، موسوعة المصادر والمراجع. دار الأوزاعي للطباعة والنشر
- (5) عالي، وجدي رزق. معجم المعجمات العربية. مكتبة لبنان عام 1993م.
- (6) الثميتي، سفر سعيد. المراجع المعجمية العربية، مكتبة لبنان عام 1989م.
- (7) عبدالنباقي، محمد فؤاد المعجم المفهرس لألفاظ القرآن - دار الفكر دمشق 1407هـ.
- ٩8 مجمع اللغة العربية القاهرة معجم ألفاظ القرآن الكريم



فن الرثاء في الشعر  
العربي الفصيح



حسن فتح الباب

## مدخل:

يشغل الرثاء في ديوان شعرنا العربي القديم مساحة أكبر من تلك التي يشغلها أي من الأغراض الأخرى التي اصطلح على تسميتها بالغزل والفخر والهجاء والبكاء على الأطلال ووصف الطبيعة الحية أو العصامية والحكمة والسياسة. أما المديح فهو الغرض الوحيد الذي يستقل بموقع الصدارة من حيث الحجم بالنسبة لهذه الموضوعات، مما يرجع إلى الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وطبيعة المرحلة الحضارية التي عاش في ظلها شاعرنا القديم، والتي لم يكن مفر من أن تفرض نفسها عليه ولو كان سابقاً لعصره في أفكاره وقيمه أو متمرداً على واقعها، كما هو الشأن بالنسبة لأبي العلاء المعري.

فقد كان الشعر حرفة أو طاقة موهوبة مدبرة بوظفها كثير من أصحابها في مدح السلاطين وولاتهم وأمرائهم ووزرائهم وآل بيتهم، وفي تمجيد نظم حكمهم كسباً للعيش واحتيلاً لحيله. وقد أتى على الشاعر حين من الدهر كان خيابه الوحيد فيه أن يمدح والياً غاشماً فيسقط في ميزان القيم الأخلاقية شيمة المنافق الجبان، أو أن يصمت فيموت جوعاً أو ينطق بالحق فيسجن أو يلقي حتفه ويموت ميتة الشهداء. وقد عبر حافظ إبراهيم في العصر الحديث عن هذا القلق في الاختيار بقوله:

إذا نطقت ففراق السجن متكاً وإن سكت فلإن النفس لم تطب

ولم يكن منصفاً ذلك الشاعر الذي هجا المتنبي قائلاً:

عاش حيناً يبيع في الكوفة الماءَ وحيناً يبيع ماء المعيا

فلم يكن أبو الطيب وحده هو الذي اقتات بشعره حتى يعبر بتلك الوصمة، إذ كانت لعنة أصابت الكثرة الغالبة ولم ينج منها حتى ذلك الشاعر الهجاء الذي رمى بها شاعر العربية الأكبر، أو كانت ضريبة يدفعها الأحرار منهم مرغمين تحت سيف الإرهاب، أو فدية لتحليق الشاعر في الآفاق الأخرى من الشعر حيث يستطيع أن يصدق في التعبير وهو بمنأى من الجوع أو الخوف.

وليس معنى ذلك أن قصائد المديح التي قالها أسلافنا شر كلها، فإن منها ما يقترب من دائرة الشعر بمضمونه الإنساني الذي يبقى على الأعمال القيمة التي تتسم به في ذاكرة التاريخ، وذلك حين يكون المدح تمجيدياً لبطل قومي أو يكون مناسبة يفتنمها الشاعر للإفصاح عما يؤمن به من قيم الحق والعدل والجمال، وإن جعل مدوحه صورة لهذه القيم.

وما يقال عن المديح في هذا المقام يصدق أيضاً على نقيضه وهو الهجاء، فقد يحمل في صوره الفنية الجمالية قيمة التنفير من القبح والشر والخسة وغيرها من الآفات البشرية، مصبوحاً في قالب فرد بذاته سواء أكان يستحق الحكم الذي أصدرت عليه الشاعر أم كان بريئاً، مادامت الأجيال اللاحقة لا تعنيها هذه القضية لأنها تتعلق بفرد ربما لم يترك شيئاً للتاريخ، وإنما تعنيها وتؤثر فيها تلك القيم التي بشها الشاعر في شعره فبقيت بعد رحيله هو ومن هجاء.

ولئن كان تاريخنا الأدبي قد أسقط - في مجال التقويم - كثيراً من قصائد المديح لصدورها عن شعراء أسفوا به إلى مهاوي الارتزاق وهوان الصنعة المفتعلة، وصنع هذا بمخيلاتنا من قصائد الهجاء، فلقد

أبقى لحسن الحظ على كثير من شعر الرثاء، ولم يسقط منه إلا ما جرى مجرى التزلف إلى الأمراء وأهل السراوة والنعمة استدراكاً لعظفهم واستجداءً لعظاياهم، برثاء من يختاره الموت من سلالته وذوي قرباهم وأوليائهم. فهذا الرثاء لا يختلف عن المديح الزائف في جوهره ودوافعه. بل إنه لا فارق كبير بينهما حتى في أساليب الصياغة والأشكال الفنية إذ لا يعدو أن يكون خلعة لصفات الأحياء الحميدة على الأموات. ويرجع السبب في قلة أولئك الشعراء إلى أن الرثاء لم يكن ضريبة يؤدها الشاعر للأمبر أو الثري كما كان يطالب بأداء فريضة المديح. ولم يكن كذلك في الأعم الأغلب سبباً من أسباب الكسب، فالذنانير والجواري والدواب مكافأة من نصيب المداحين لا الرائين. فكان الشاعر العف يرمو بنفسه أن يتخذ الرثاء «الرسمي» وسيلة للترخص والتزلف في سبيل بيل الخطوة، وحسبه أن ما أنشده من مدائح الأحياء قد وقاه شر التضور جوعاً وأعفاه بذلك من مدح الأموات.

ومن ثم كانت المراثي متنفساً للشاعر الأصيل الغني النفس يودعه همومه وبجواه ويصوغ فيه رؤيته للموت والحياة، معبراً في الحالين عن الوجدان الإنساني العام الذي يمثل، أو مؤكداً ذاته كفنّان. بل إننا لا نعدم أن نجد شاعراً أمضى حياته مادحاً متكسباً بشعره حتى إذا فجعه الموت في بعض من يحب انطلق يرثيه في نغمات حرار عميقة شديدة الشجوة، كأنما يريد أن يعوض كل ما فاتته من قصيد شعري خالص صادق التعبير، فأدرجته هذه المراثية وحدها في عداد الشعراء المبدعين.

ولا غرابة في أن يحتل الرثاء مساحة ومكانة لا تدانيه فيهما سائر فنون الشعر العربي القديم<sup>(1)</sup>، وأن تمتد هذه الظاهرة إلى عصرنا الحديث على الرغم من التطور الذي أصاب الحياة والفن في شتى جوانبهما، فنجد حافظ إبراهيم مرة أخرى يقول:

إذا تصفحت ديواني لتقرأني وجدتَ شعر المراثي نصف ديواني

ذلك أن فن الرثاء في نماذجه الرفيعة يصدر من أعماق النفس، فلا يشوبه ما يشوب الهجاء من تجنُّ ينم عن الحقد والبغضاء، أو يشوب الفخر من نزعة الاستعلاء والتعصب. كما أنه يبرأ مما يتسم به كثير من الغزل من الذاتية المفرقة. فهو فن مركب من الذاتية والحاسة الاجتماعية والنظرة الكلية الشاملة للوجود، تلك النظرة التي يتداخل فيها الماضي والحاضر والمستقبل والجماعة والعالم.

## القيمة الإنسانية لفن الرثاء

فالرثاء شعر إنساني بكل ما يعنيه هذا الاصطلاح من دلالات، ومن ثم لا تنفرد المراثي العربية وحدها بهذه الخاصية بل تشمل نظائرها في آداب اللغات المختلفة قديماً وحديثاً، وإن انحزت بالضرورة طابعاً خاصاً في كل لغة، واختلف هنا الطابع باختلاف مذاهب الشعر عبر العصور، واختلاف الشعراء في قدراتهم وفي كيفية تناولهم لهذا الفن. فليس مثل الرثاء تعبير يجمع بين الخاص والعام أو بين الذات والعالم الخارجي لأنه ينبع من القدرة على تمثيل آلام الآخرين حتى تتحول إلى ألم خاص. وهو - بعبارة أخرى - يعكس مأساة خاصة ولكنها مأساة عامة في الوقت نفسه. تلك هي مأساة الموت التي تعمق التعاطف بين الناس بعضهم وبعض، فإذا كانت الحياة حقاً تحاصره العداوات والصراعات من كل جانب، فإن الموت أيضاً حق لا خلاف حوله. ومن ثم يمثل شعر الرثاء ارتباط الإنسان الفرد بالجماعة البشرية كلها من خلال خضوع الشاعر صاحب المراثية للألم الذي يفجره الموت، وشعوره بأنه عرضة للمصير نفسه وانتقال هذا الشعور إلى القارئ. فالشاعر الإنساني النزعة يشعرنا في مراثيه أنه يرثي نفسه ويرثي لمصيرنا جميعاً، يرثي الإنسان وعالمه.

وتستمد أشعار الرثاء قوتها وعمقها وبالتالي تأثيرها من قوة رد الفعل، والفعل هنا هو غريزة الحياة والأمل في الاستمرار والحلم بالخلود. فهي ليست أشعاراً ميتافيزيقية المصدر والتصور، ولكنها رؤى صادرة عن الحقيقة الكبرى وهي الموت، تلك الحقيقة الثنائية التي يتحد فيها عنصران متضادان متصارعان هما الوجود والعدم. وتتوقف القيمة الفنية والإنسانية للقصيدة على مدى قدرة الشاعر على استيعاب هذه الحقيقة والكشف عنها بما يضيء للمتلقي خفايا الذات وخفايا الكون، ويجعله أكثر تعاطفاً مع الآخرين في سبيل بناء عالم أكثر أمناً وعدلاً وجمالاً، وقهر نوازع الشر والجور والمقت والقيح.

فلا تكفي حرارة العاطفة وحدها لتخليد المراثية، بل إن أهم عنصر في قصيدة الرثاء الجديرة بإدراكها في سجل الشعر العالمي في نظرنا هو انطلاق الشاعر في مراثية من موقف معين إزاء مشكلة الحياة والموت، هذا الموقف الذي يطلق عليه النقاد اصطلاح الرؤية الشعرية، والذي يتعلق بمضمون القصيدة لا بشكلها أو بقيمتها الفكرية لا قيمتها الجمالية فحسب، مع التسليم بصعوبة الفصل بين الشكل والمضمون طالما أن كل مضمون يتجسد في الشكل المناسب له. فالشاعر الذي يستوعب في رثائه أبعاد الذات والمكان والزمان الذي يعيش فيه ثم يتخطى حدودهما ويستقطب الألم الإنساني عبر المسيرة الأبدية، معبراً عن معاناة الإنسان في مواجهة القضاء والقدر أو في صراعه أسباب الموت على يد الطغاة من أعداء الحياة، مثل هذا الشاعر يملك طاقة نفسية وفكرية وفنية كبيرة تخرج به من دائرة المناسبة الضيقة أو الحدث الخاص المتمثل في موت شخص إلى الإفاق الرحبة للفن. ويقدم المعري نموذجاً مثالياً لتلك الطاقة، فلقد توارى الرثاء وهو الغرض الأساسي الذي قبلت فيه قصيدته الدالية المشهورة التي رثى بها فقيهاً حنفياً ولم يخلد التاريخ منها إلا الأبيات التي صاغ فيها أبو العلاء فلسفته في

الموت والحياة، وقد بلغت ستة عشر بيتاً استهل بها القصيدة منذ مطلعها:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شهاد  
حتى قوله:

ضجعة الموت رقدة يستريح الجسم فيها، والعيش مثل السهاد

أما الأبيات التي أعقبت تلك الحكمة والتي خصصها الشاعر لرتاء ذلك الفقيه فلا يكاد يذكرها أو يعنى بها الدارسون والنقاد، لأنها لا تضيف جديداً إلى رصيدنا من الشعر الإنساني. وهكذا ينفذ الشاعر الكبير من جدران القشرة السطحية التي يمثلها حدث عارض في حياته الشخصية أو مناسبة اجتماعية طارئة ليدخل إلى قلب العالم، ويلمس ضمير البشرية حيث يواجه مشكلة مصيرها الحتمي ويصدع برأيه في الكون والنظام والقياد.

ومن الطبيعي أن الرثاء في الشعر العربي قطع شوطاً طويلاً في مسيرته حتى أشرف على تلك الآفاق الرحبة التي بلغها المعري. ومع ذلك فإننا نلتقي بمرثيات من العصور القديمة ذات عبير إنساني فاغم لما يتوهج في بعض مقاطعها من أقباس الوجدان الإنساني العام، وذلك هو سر بقاء هذه القصائد وإشعاعها على الرغم من انقضاء العالم الذي كتبت في ظله والمجتمع الذي طبعها بطابعه. فمازلنا نجد أنفسنا فيها ومازالت أنفاسها تتردد في جوانحنا لما تعبر عنه من مشاعر صادقة وما يشيع فيها من دفئ العاطفة ومن روح التأملات العميقة. فمن ذا الذي يستطيع أن ينسى ذلك البيت الذي قالته امرأة عربية شاعرة في رثاء زوجها «ابن طريف» وكان من الحوارج فقتلته بنو أمية:

أيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تحزن على ابن طريف



أي شعر فاجع يزلزل القلب ويبتعث الأسي من مكانه الدفينة حتى لنحس أن ابن طريف هو فقيدنا جميعاً؟ أية موهبة مرهفة في استشفاف الصلة الحميمة بين الجماد والحى، بين الطبيعة والإنسان، بين العالم الخارجي والعالم الداخلي؟ إن ذلك البيت المفرد يكاد يعدل في وقعه مطولة رثائية لشاعر مطبوع. فهو يسبق عصره في تجاوزه مرحلة الرثاء التقليدي القائم على الإشادة بمناقب المرنى وسجاياءه من كرم ومروءة ونخوة يستوي فيها كل الذين بكاهم الشعراء منذ كان فن المراثي في الجاهلية حتى عصرنا الحاضر.

فقد تطورت أساليب الرثاء بالضرورة طوال تلك القرون بتطور العوامل الموضوعية المتمثلة في البيئة والاقتصاد والثقافة. بيد أن المحور الذي دارت عليه القصائد الرثائية وهو إضفاء ملامح الفروسية على المرنى - مهما صغر دوره في الحياة - ظل ثابتاً لم يتغير، وهو نفس الطابع الذي تنسم به قصائد المديح، فلا يختلف هذان النوعان من القصائد إلا من حيث حضور الرجل الذي يخلع عليه ذلك القناع أو غيابه. أما تفوق شاعر على آخر تفوقاً يتيح لقصيدته الخلود فإنه يرجع إلى التفاوت بينهما في الطاقات الوجدانية والفنية وفي رؤيتهما للعالم. ومن هذه الطاقات القدرة على تمثيل الواقع الحى فذلك هو الذي يمنح القصيدة الصدق والحرارة والشفافية ويهبها ذاتيتها المتميزة وروحها الخاص. ومن هنا كانت «المحلية» هي السبيل إلى «العالمية» وليست نقيضها. فلا يكاد قارئ اليوم المتذوق للشعر يعرف هذا الشجر المسمى بشجر الحضور، ومن ذلك فإن ذكره قد أشاع في البيت الذي قدمناه جواً من العراقة التي يأنس لها المتلقي مهما بعد به الزمن.

## كثرة الشواعر في فن الرثاء

ولا شك أن هذا الطابع المحلي من الأسباب التي أدت إلى تميز

كثير من قصائد الرثاء في شعرنا القديم وارتفاع مستواها على كثير من المراثي التي تركها الشعراء في العصور التالية. فالطابع المحلي في جوهره صنو للتلقائية أو الإلهام وهو معيار الأصالة الفنية. ولعل هذا يفسر - إلى جانب عوامل أخرى - أهم الظواهر المميزة لهذا اللون من الشعر في عصر الجاهلية بصفة خاصة، ونعني بها غلبة عدد النساء الشواعر على الرجال في المراثي كماً ونوعاً.

فالمراة العربية قبل الإسلام كانت أكثر تمثلاً للطابع المحلي أكثر من الرجل لأنها الأقرب إلى الفطرة والأصق بأرض الواقع المحدود من الرجل. ومن ثم كانت حارسة التقاليد وراعية للتراث، على حين كان الزوج أو الأخ أو الأب يغامر في دروب الصحراء منتجاً للرزق المتاح أو غازياً طالباً للأسلاف فهو بطور الواقع وبغيره وهي تحافظ على عنصر الثبات والاستقرار فيه ضماناً لاستمراره وبالتالي استمرار المجتمع وتماسكه.

وكان من نتائج هذه الأوضاع أن أوكلت القبائل إلى نساها الوظيفة الاجتماعية التي قام بها شعر الرثاء إذ كن أقدر بطبيعتهن على أدائها من الرجال، وتتمثل تلك الوظيفة الاجتماعية في استنفار رجال القبيلة واستنهاض همهم لكي يثأروا لقتيلهم، وذلك عن طريق تأيين المرأة الشاعرة لذلك القتل تأيئاً حاراً يشير نزعة الانتقام الجماعي من قبيلة القاتل. ويتجلى تحريض النساء الرجال على قتال أعدائهم في الأرجوزة الآتية لإحداهن:

**إن تقبلوا نعانق، ونفرش النصارق أو تدبروا نغارق، فراق غير وامق**

وقد يبدو من المستغرب أن نفس قيام المرأة بهذا الدور العنيف الذي يهدد السلام ويدفع إلى الفوضى الدموية بنزعتهها إلى توفير عنصر الاستقرار اللازم لاستمرار المجتمع. لأن مدى هذا التفسير هو

القول بأن المرأة الجاهلية تدعو إلى الحرب وتعمل لتوطيد أمن المجتمع في وقت واحد. ويزول هذا العجب إذا علمنا أن نظام الثأر كان عاملاً رئيسياً من عوامل الضبط الاجتماعي وحفظ التوازن بين الجماعات البدائية بحكم العوامل التاريخية وهي الظروف الاقتصادية والاجتماعية، إذ لم تكن ثمة سلطة مركزية تحمي هذه الجماعات من محاولات عدوان بعضها على بعض، وتحسم المنازعات وتضمن تصرف الشؤون المشتركة بينها بدرجة كافية من العدالة. فكان الثأر في بعض الحالات هو النظام الذي تعتمد عليه الجماعة لسد هذه الحاجة، وقد أدى الوظيفة التي وجد لتحقيقها إلى حد ما.

ونظراً لسلامة المبدأ الذي قام عليه الثأر وهو تحقيق الضبط والتوازن بين الجماعات فقد جاء مبدأ القصاص في الشريعة الإسلامية مرتبطاً به، إذ أقر أخذ القاتل بجريمته وتوقيع عقوبة الموت عليه إذا توافرت شروط الجرم، وذلك حماية للمجتمع ودرءاً لعوامل الشر عنه وفي هذا المعنى نزلت الآية الكريمة ﴿ولكم في القصاص حياة﴾. والواقع أن القصاص صورة منحصرة لنظام الثأر، أو أن الثأر صورة بدائية همجية هذبت بعد نشأة النظام المركزي للحكم فتحوّلت إلى شريعة القصاص، وبذلك أبقي القانون السماوي والقانون الوضعي على الغاية من الثأر واستئصال أساليبه الضارة بما تؤدي إليه من مذابح همجية يتفوق فيها نظام المجتمع واقتصاده وسائر مقوماته البشرية والمادية.

وتبين حلقات هذا التطور من الثأر إلى القصاص الشرعي في ضوء الانتقال التاريخي من ظاهرة الرأي الجمعي المتخلف إلى الرأي المستنير. فالرأي الجمعي البدائي يفرض على أقرب الناس إلى القتل أن ينتقم له من قاتله، ثم أصبح هذا الانتقام إلزاماً للجماعة كلها على أساس النظر إلى الضرر الذي يتعرض له فرد ما على أنه يصيب الجماعة التي ينتمي إليها. فهو ليس ضرراً شخصياً وإنما جمعي.

ومؤدى هذا النظام أنه في حالة عدم إمكان القصاص من القاتل نفسه يُقتص من أي من أقاربه. ويتجه القصاص دائماً إلى تحقيق التعادل بين الجماعتين - جماعة المعتدي وجماعة المضرور - وإعادة حالة توازن القوى التي كانت موجودة قبل وقوع الضرر. وهكذا كان الشار شكلاً جماعياً للانتقام بمعناه العام وهو مقابلة العدوان بالعدوان، إذ كان أفراد القبيلة جميعاً يتضامنون في توقيع العقوبة على المعتدي وقيبلته، وكان أفراد القبيلة جميعاً يتضامنون كذلك في حمايته. ولما جاء الإسلام جرد جماعة المعتدى عليه من حق القصاص باليد، وجعل هذا الحق للسلطة الحاكمة تنظيمياً له وتهذيباً.

ولما كانت المرأة في الجاهلية قوامة على التقاليد الاجتماعية، فقد أخذت على عاتقها الحفاظ على الشار بوصفه تقليداً اجتماعياً مستقراً نشأ للدفاع عن **كان الجماعة** وضمان سلامتها. ولذلك كانت شواعر العرب محاصات عن الشار بوظفن ملكاتهن الوجدانية والفنية في سبيله، وكان الرثاء - بين قنون الشعر - أكثر الأشكال مناسبة لتحقيق الرسالة التي اصطلعن بها. وذلك لأن المرأة قوية في تعبيرها عن الأحزان والآلام التي يخلفها الموت تبعاً لقوتها في الدفاع عن الحياة. وقد نجم عن ذلك تأصل الشار وثباته في حياة العرب في جاهليتهم، ذلك الثبات الذي مازلنا نعاني آثاره حتى اليوم ونجد عُسرأ كبيراً في زعزعته، وأثبتت المرأة بذلك اتسامها بالصلاة في مقاومة التغييرات الاجتماعية في العصور القديمة.

ويقول الناقد الأدبي يوسف اليوسف<sup>(2)</sup> في تفسير ظاهرة تخصص المرأة في الرثاء على عهد الجاهلية: «إننا نملك مرثي قرضتها سبعون امرأة اشتهرن بأنهن شواعر لا تنسب إليهن في الغالب الأعم إلا قصائد رثائية، وربما كانت هذه هي أهم ظاهرة أنثروبولوجية تخص الرثاء الجاهلي. إن هذه الحقيقة الراسخة التي غلکها تخول لنا

حق افتراض أن الرثاء وظيفة كان يكلها المجتمع العشائري للمرأة، بحكم حرارة عاطفتها وحضور دمعته. وأغلب الظن أن هذه التقاليد الرثائية مغللة في القدم حتى لتكاد ترقى إلى بدايات العصور الرعوية في التاريخ البشري، مما قد يعزز لدينا ما فحواه أن الشعر انبثاق عن ظروف الحرب والتناحر. وقد تدخل مسألة تكليف المرأة بالرثاء في باب تقسيم العمل في المجتمعات الرعوية.

ويضيف الناقد إلى هذا قوله «إن استنهاض الرجولة للثأر أمر قد تجيده الأثرية أكثر مما تجيده الذكورة، وذلك نظراً لقابلية الرجل للاستفزاز على يد المرأة التي يجد فيها - المقابل له - إحياء أو إبقاءً لقدراته. كما أن قدرة النساء العجيبة على البكاء والتفجع أمر لا يجيده الرجال من جهة، ويخلق جواً تحريضياً انتقامياً عبر استجابة الرجال للموقف الفحائي القادر على تطوير الشعور من جهة أخرى. ولعل حلقات الندب على الميت وهي م تفوم به النساء في بعض أريافنا حتى اليوم، هي من موروثات تلك الحقبة البدائية، واستمرار لذلك التقليد الذي كان يستهدف غرز الرغبة في الثأر للصريع داخل نفوس الأحياء. إن المجتمع المحارب أو المتحارب (المجتمع الجاهلي) لا يستطيع إلا أن يؤسس ويستغل الشروط النفسية الحادة لنزعاته التناحرية، وإلا أن يحول هذه النزعات إلى تقاليد يطورها باستمرار لتظل أرضية تقوم عليها حاجاته النزاعية».

ويرى الأستاذ يوسف اليوسف يحق أن «المرثية حث وتحريض على غزوة جديدة. وهذا من شأنه أن يدفعنا إلى اكتشاف الصلة بين الرثاء وبين عوامله الاقتصادية. فإذا كان الغزو مصدر عيش لبعض القبائل بات من الضروري أن تستنفر الطاقات من أجل إعداد القوة الغازية، ولعل الرثاء هو المنهج النفساني لاستنفاد هذه الطاقات. وهذا يعني أن المرثية سبب وعلة لواقعة يزعم القوم إجراؤها (غزوة) أكثر مما

هو نتيجة خالصة لواقعة قد جرت وانتهت (صراع أحد أبناء العشيرة)، وربما كان بعض المنتفعين في القبيلة من الغزو، يؤلبون النساء على العويل والتفجع والرتاء ويحثونهن على مثل هذه الأمور».

وفي ضوء ما تقدم في شأن اضطلاع الشاعرات في الجاهلية بالوظيفة الاجتماعية للشار نستطيع أن ندرك سر الأسى الشفيف والعميق في الوقت نفسه في مراثيتهن لأولي القربى الذين ماتوا قضا وقدرأ، والأسى المدوي الذي يحمل أصداء طبول في مراثيتهن لمن قتلوا من هؤلاء الأقربين. فالشاعرة في الحالة الأولى تعبر عن شجن خالص، على حين تعبر في الحالة الثانية عن شجن خاص توظفه لخدمة القبيلة، وإن كان من المسلم به أنه لا انفصال بين الشجنين بحكم تداخل الخاص والعام كلاهما في الآخر، كما يبدو ذلك واضحاً حين تكون الشاعرة على علاقة حميمة خاصة بالقتيل، كأن تكون أمه أو زوجه أو ابنته أو أخته، فكانها فقدت العالم بفقده، ولا سيما إذا وصعنا في الاعتبار تلك العزلة المكائية والنفسية التي غاص فيها المجتمع الجاهلي، فانعكست على المرأة في شكل التعاطف القوي مع الرجل من ذوي قرابتها، لتتنسم في ظله حلاوة الحياة ودفئها ولتحتمل جفاف تلك العزلة وبرودتها.

والمرأة في الجاهلية إذ تعبر في رثائها عن محنة القبيلة تقوم بدورها هذا باعتبارها مستودع التراث ويصفتها لسان حال الجماعة وضميرها العام. وهي تنهج في هذا الطريق مختلف الأساليب التي تحقق الغاية، فمن تحريض على الانتقام إلى السخرية ممن يتخاذل من القوم عن الشار، إلى الإشادة ببطولة المرثي ووصفه بالمثل الأعلى والتحذير من قبول مبدأ الصلح مع الخصم وقبول الدية، والاستعانة في ذلك كله بالأمثال والحكم الموروثة واستخدام الرموز وأسلوب القص للأحداث والمواقع الثأرية القديمة.

## البعد المحلي الإنساني للرثاء:

وإذا كانت النساء في الجاهلية قد تفوقن على الرجال في الرثاء بالنظر إلى العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي ذكرناها، فإن ثمة قصائد رثاء من ذلك العصر تفوق فيها الشعراء على النساء. وهي قصائد نادرة ولا يتجاوز بعضها بضعة أبيات، ولكنها تبلغ في المستوى الإنساني والمستوى الفني حداً بالغاً من الروعة بحيث لا تكاد تدانيها غيرها من المراثي سواء على صعيد الشعر الجاهلي أو الشعر العربي كله. وترجع هذه الروعة إلى دافعها الإنساني المجرد من ظاهرة التحريض على القتل للثأر، كما ترجع أيضاً إلى بعدها عن النموذج الشائع للرثاء والذي يتمثل في إضفاء المناقب البطولية التقليدية على المراثي. فهي تصدر عن حزن الإنسان - أياً كان موطنه أو عصره - لفقد القريب أو الصديق أو الحبيب **أياً كانت صفته**. وإذا كانت تنطوي على بعد محلي فإن هذا البعد لا يعد وذكر الأماكن والأشياء المتعلقة بالمرثي والشاعر والطبيعة التي تضمهما، وهو ما يصفي عليها سحراً خاصاً، ويختلف عن تلك المحلية المتمثلة في التقاليد البيئية التي تختلف بين عصر وآخر وبين مجتمع ومجتمع والتي لا تعد قيماً إنسانية هامة يستوي فيها البشر جميعاً.

فهذه القصائد النادرة تصدر عن نفس شاعرة حزينة تحتوي آلام الناس جميعاً بحيث لا يزول وقعها بزوال عهدها. وهي تنطوي بذلك على بذرة الخلود لأنها تنفجر من أعماق، وهذه الأعماق هي التي تلون مظاهر الكون الخارجية، وعلى خلاف في ذلك مع القصائد التي يملئها الواقع المحلي الضيق والمؤقت بطبيعته على الوجدان. وهي مزيج بالضرورة بين الصبغة الشمولية والصبغة المحلية، ولكن الأولى هي الغالبة بحكم تحرر الشاعر من القيود التي تفرضها الضغوط الخارجية أو المصالح والمنافع التي تلزم الجماعة شعراً بما باستيحائها في قصائدهم.

## مرثية متمم بن نويرة لأخيه:

وتحتل أبيات الشاعر الجاهلي متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك الذروة بين هذه القصائد، وهي من أجمل وأروع المراثي التي انتقلت إلينا عبر مختلف العصور:

لقد لامني عند القبور على الهكا رفيقي، لتتراف الدموع السوافك  
أمن أجل قبر بالفلأ أنت نائح على كل قبر، أو على كل هالك؟  
فقلت له: إن الشجا يبعث الشجا فدعني، فهذا كله قبر مالك

ويكاد يكون من أشق الأمور على الناقد الذي يتصدى لمهمة تحليل جوانب الجمال في هذه الأبيات أن يحقق بعينه. فهو ما يكاد يفرغ من قراءتها حتى يفرغ مداد قلمه فيصمت عاجزاً عن البيان. ولو أن الانبهار هو الذي يأخذه من سحر الكلمات - الشعرية وموسيقاها الشجية لاستطاع أن يواصل مهمته، ولكنها بتأثير الحزن البشري للمصير التعس لنا ولمن نحب لما كتبه عليها القدر من حكم الموت، ونحن نعشق الحياة، تلك الينابيع التي تفجرها أبيات الشاعر في نفوسنا ومن حولنا فتغشانا في كل مكان هي التي تغمرنا حتى لا نفلك من أمرنا شيئاً، فيعز النطق ويستحيل المقال.

إن المرء لا يكاد يصدق، إذ تهزه كلمات متمم بن نويرة من الأعماق، إن ثمة خمسة عشر قرناً تفصل، ما بيننا وبينه، فكيف استطاع هذا الشاعر البدوي أن ينفذ إلى عالمنا من عالمه البدائي الذي لم يبق منه شيء يربطنا به بعد أن قطع التاريخ كل هذه المسيرة الطويلة، فتغير المكان والإنسان وتطور الخلق كله. إن الإجابة على هذا التساؤل تكمن في قول الناقد الفرنسي الكبير جان كوكتو «الشعر ضرورة». فلولا لا نظمر الحس الإنساني تحت ركام المتغيرات المادية



اللامتناهية وخدمت مصابيح الوجدان وخبا وميض التواصل البشري فلم يعد الإنسان قادراً على الإبداع والعطاء، إذ يغدو كل منا جزيرة منعزلة عن الآخرين. فالشعر هو الجسر الذي تتلاقى عليه أيدينا وتجاوب أنفاسنا فيسموت الجفاف والعناء والإحباط، ويتخلل أنفسنا الدفء وتلمع عيوننا بفرحة الحياة وانبثاق الأمل.

إن الزهرة البشرية تتطور ملامحها مئات المرات، والشعر هو عبيرها الذي لا يتغير، هو جوهرها الذي يمنحها البقاء والتفرد والاستمرار. وهو صوت الطبيعة الجامدة، والصلة بينها وبين الإنسان. ومن ثم قال ببيكون منذ أربعة قرون إن الفن ليس إلا مزيجاً من الإنسان والطبيعة، وقال الفلاسفة المحدثون إن ثمرة لقاء بين الذات والموضوع، بين الداخل والخارج، بين الوجود لذاته والوجود في ذاته، أو الوعي وموضوعه.

وإذا كان حبروت الأله قد هو عرش الشاعر حين فرض سطوته على إنسان العصر، فما زالت وسوف تظل دائماً للفن ضرورته، ومن ثم سوف تبقى له قدسيته لأنه يحقق الإبداع وهو الفرح الأسمى للنفس البشرية، إذ يطلقها من العبودية وينير لها الطريق ويمنحها ترنيمة الحب والصفاء، وهو لذلك مستودع الحضارة وسر الخلود.

وأبيات متمم بن نويرة إحدى هذه الأعمال الفنية الإنسانية التي تحرر النفس وتمنحها ترنيمة السلام. ولئن كانت أدغال الحزن تورق في القلب من جراء ما تزخر به هذه الأبيات من شحنة عاطفية قوية، فإنها من خلال ما تكسبه من دموع تظهر قلوبنا وترتدّ بها إلى عالم الصفاء والبراءة والنقاء. ولعل مرجع ذلك إلى أن الشاعر قد تعامل في رثائه مع النفس المتمثلة في ذاته هو وفي أخيه المرثي وفي مظاهر الطبيعة من حوله، فصدر عن هذه جميعاً في عاطفته، ولم يصدر عن الخارج. تعامل مع النفس في تعبيره عن شجنه الخاص النابع من القلب، وفي تعبيره

عن أخيه كإنسان حُمٌ فيه القضاء والقدر، وفي تعبيره عن الحزن الكلي الشامل للبشرية لعجزها عن درء كارثة الموت المحتم. ولم يتعامل مع الخارج المتمثل في ضغط البيئة الجاهلية بما تفرضه على الشاعر من توظيف لطافته في سبيل التمين لتقاليد الرعوية العشائرية كتمجيد نزعة الثأر الغريزية الوحشية والتحريض عليه إذا كان المرثي قد مات قتيلًا، أو خلع الصفات التي تعدّها تلك التقاليد المثل الأعلى علي المرثي إذا مات قضاء، وهي صفات تتعلق بالبيئة ومن ثم تختلف قيمتها من عصر إلى عصر.

لقد رثى متمم في أخيه الإنسان لا فارس القبيلة، فالعاطفة الخالصة وحدها هي التي فجرت القصيدة، وهذه القصيدة ذاتية وعامة معاً، ومن ثم جاءت إنسانيتها. فالحزن لفقد الأحباب بالموت شعور إنساني مشترك. ولما كان الشاعر الأصيل خلاصة الوجدان الإنساني، فإنه إذ يعبر عن همومه الذاتية إلى يعبر عن هموم البشر في كل زمان، فنرى صورتنا في مرآته، ونحس بمأساتنا في مأساته.

ولكن هذه الطاقة الإنسانية التي يملكها متمم بن نورية لم تكن لتستطيع أن تحقق لأبياته قمة التأثير لولا عبقريته في الأداء. فالأسلوب هو الرجل كما يقول الفرنسيون، وهو هنا المشهد الدرامي الحي الذي قدمه الشاعر، فلم تحجب الأبيات في شكل لوحة ثابتة مادتها الخطوط والألوان وإنما هو حوار متبادل بين شخصين يتحركان وسط القبور فتتجاوز من خلالهما حقيقتان لا تكفان عن الصراع: حقيقة الحياة وحقيقة الموت. ولأن هذا الصراع أبدي وغايته محتومة فقد كان له صدى في نفس ابن نورية. والنبرة الحزينة المكثومة هنا أشد وقعاً من الصوت النائح المدوي. إن متمم بن نورية في أبياته هذه لا يهمس بألمه ولكنه لا يصرخ أبضاً... إنه يبث لوعته وحزنه وقرقه. إن حزنه قوي عميق ولكنه يحمل سمات البطل النبيل الذي سقط بعد أن أدى

واجبه، فلا فزع ولا ندم ولا عويل. إن القدر لا عدو من الناس هو الذي أطلق السهم فأردى الفارس، فليكن تأبينه جليلاً مهيباً، ولتكن مرثيته دموعاً من ذوب القلب.

ها هو ذا ابن نورية يجesh بالبكاء على قبر أخيه مالك، فلم اللوم يا رفيق طريقي إليه؟ إنك لتعلم فجميعتي فيه، وإن ضعفتنا أمام القدر لا يصمنا نحن الرجال، والدمع شركة بين المحزونين لا تختص به النساء. وها هي ذي الصحراء - الملاء - تمتد من ورائنا وأمامنا ومن حولنا شاسعة مترامية موحشة، وقد احتضنت القبور الصغيرة الصامتة المتناثرة بين الرمال والكثبان، وقد كان أخي في مثل مكانك الآن مني أيها الصديق. كان يسري معي فيؤنسني ويبدد الوحشة الرهيبة حولنا بضحكاته ونجواه. فمن لى الآن بعده بأخ بقاسمني الهموم والأفراح ويفسح البيدا أمام عيني والأمل في جوانحي؟ فلتكف عن عتبك وليكن عزائك لي كلمات لا تقال، فالخزء أكبر من الكلمات.

إن روحه تعمر الوجود حولي، فقد كان هو الحياة، فلما تولى أصبح الموت يشمل الجميع. وها أنذا أرى جسده ثاوياً في كل قبر كما أرى روحه محلقة في كل مكان، فلتسفع عيناى الدمع على كل لحد تمر به في الطريق، فقد بلغنا قبره قبل أن ينتهي بنا إليه المطاف، فالموت الذي طوى صفحة ساكن هذا اللحد القريب هو نفسه الذي طوى من أحب في ظلماته، وهذه الأحجار الباردة الصماء هي التي ستشهدا بعد قليل على قبره، فلا تشرب عليّ، إن بكيت كل ميت وذرفت الدموع على كل قبر ولما نبليغ المشوى الذي يرقد فيه مالك. ولا صلام إن عم الخطب واتسع القلب حتى مات ممتلئاً بآلام الآخرين:

**فدعني، فهذا كله قبر مالك**

إنها رحلة داخل النفس البشرية في أكبر تجربة تخوضها، تجربة الشعور بالحزن المرير في مواجهة الشبح الذي يترصدنا في كل خطوة

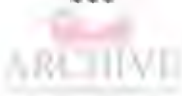
ويسلبنا فجأة أعز ما نملك، جمال الحياة إذ يومض في عيون أحبائنا، ثم لا يلبث أن يتدثر حين يغمض الموت هذه العيون الجميلة ويطفئها إلى الأبد. رحلة قام بها مالك بن نويرة وأشركننا فيها معه عبر أبيات نطالعها في ثوان من الزمن، ولكنها تعايشنا كلما مسنا ما مسه من ألم وجودي في طريقنا المصيري.



## الهوامش

(1) هذا القول على سبيل الترجيح، فليس بين أبدينا مع الأسف بحوث علمية إحصائية في هذا الشأن رغم أهميتها القصوى في مجال الدراسات الأكاديمية للشعر العربي، ورغم كثرة الرسائل العلمية المجازة في هذا الميدان.

(2) نظرة على الرثاء في الشعر الجاهلي، مجلة الثقافة العربية، طرابلس - ليبيا، مارس 1975م.



# اللون.. بين فلسفة الفن والشعر

ARCHIVE

حافظ المغربي

للألوان بوصفها عنصراً من عناصر التشكيل الجمالي في الفنون  
بعمامة والشعر بخاصة؛ دور كبير في استبطان جماليات العمل الفني؛  
من حيث هو إبداع يحقق للإنسان متعة مزدوجة (حسية وروحية)  
تستلطق ما وراء التشكيل الحسي من عوامل تعكس ما يعتمل في  
نفس المبدع رسماً كان أو شاعراً أو كاتباً.

ووفقاً لما سبق ليس بغريب أن تتعدد اهتمامات الباحثين على  
مختلف توجهاتهم بدراسة ظاهرة اللون. وسيعرض لوجهة كل منهم في  
إيجاز غير مخلّ فما يخص دور الألوان في بناء الصورة الشعرية.

فعلى حين يرى العلم الحديث «اللون في حقيقته العلمية مجموعة  
موجات يصدرها الجسم المرئي وتختلف درجة كل موجة من مرئي إلى  
آخر، واختلاف الدرجة هو الذي يعطي المرئي لونه، فدرجة تعطي اللون  
الأحمر، ودرجة تعطي اللون الأزرق وهكذا..»<sup>(1)</sup>؛ فإن العالم النفسي  
«يرى أن اللون ما هو إلا نتاج عملية تتم في المخ أولاً ثم يرسلها إلى  
العين لترى ما يراه المخ»<sup>(2)</sup>.

ومن ثم «فقد أثبتت التجارب أن للألوان تأثيراً قوياً على  
العواطف والأحاسيس والانفعالات»<sup>(3)</sup>، ولذلك وجدنا للألوان عند  
علماء النفس المهتمين بالفنون حيزاً لا يستهان به من الدراسات التي  
تخدم علاقة بين فن كالرسم بفن قولي كالشعر. وقد حققت دراساتهم  
كشفاً عظيماً لكلا الفنين. لذلك نرى كثيراً من الشعراء الفنانين في

مختلف عصور الشعر وبخاصة الأندلسية؛ قد أفادوا - من حيث لا يعمدون - من رؤى الفنان التشكيلي «الذي يهتم بمساحة الألوان وتوزيعها إلى مجموعات لونية على لوحته؛ تسهم في تحقيق ما يرمي إليه من أهداف، وتتناسب مع ما يصبو إليه كفنان، وهو الذي يسترشد بالطبيعة وألوانها المتناسقة والمتناقضة»<sup>(4)</sup>، على نحو ما نراه عند أمثال البحتري، أو الرصافي وابن خفاجة وابن زيدون.. وغيرهم من شعراء العصور الأندلسية في استنطاقهم الطبيعة صامتة ومتحركة بأبهج الألوان.

وأحسب أنه من طموحات هذا البحث الإفادة من علاقة قد تكون وشيجة بين ما يراه علماء النفس والتشكيليون وبين الشعر، لأن اللون في ضمير الصورة الشعرية لم يعد كما يراه الشينيون «مجموعة أشياء صماء لا تحمل دلالة، وكل معنى إنما هو من صنع الإنسان الذي يحيل الكون إلى مجموعة أوهام لا تستند إلى حقيقة علمية، وإذا أردنا أن نفهم الكون يجب أن نطرح تلك الأوهام وأن نفهم الشيء في وجوده الخارجي والمستقل عن التدخل الإنساني»<sup>(5)</sup>.

ورؤية الشينيين للون رؤية تفتقر إلى حس جمالي؛ حين تربط اللون بالشيء الملون دون أن ترتفع به إلى درجات من الرقي تند عن المادية والشينية، لأنها بذلك تلغي روح الفنان الكامن وراء استنطاق الألوان؛ بفيض من روحه يحاول إعادة اكتشاف طاقات كامنة في اللون.

ولعل رؤية سارتر إلى عمل الرسّام تقرب به من نظرة الشينيين الذين يرون اللون «في حقيقته صفة للمرئي، ولا تحمل هذه الحقيقة أية دلالة سوى تلك الموجات التي يمكن قياس درجتها من موجة إلى أخرى»<sup>(6)</sup>، إن سارتر يخبرنا أن الرسّام حين يستخدم اللون «لا يقصد إلى إبداع شيء من الأشياء، فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس



هناك من سبب لكي يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدد، أي أن يُحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر<sup>(7)</sup>، ثم يضيف سارتر مقارناً بين استخدام كل من الرسام والكاتب للألوان فيقول: «ومادامت هناك دواع ولو خفية، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجي أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التي ابتدعها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره، أو عن سروره، كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر»<sup>(8)</sup>.

ويدعم سارتر نظريته الضيقة لتشبيء اللون والملون - فيما أظن - حين يعلق على عمل الفنان الإيطالي «تنتورتو» صاحب لوحة الجلجلة (الجليل الذي صُلب فوقه المسيح) مشيراً إلى أن المزقة الصفراء التي تركها فوق الجبل لم يتركها «لكي يدل بها على ضيق النفس ولا ليشير بها هذا الشعور، فالمزقة ضيق وسما، صفراء في وقت معاً، إنها ليست سماء الضيق ولا سماء ضائقة، ولكنها ضيق يمثل في شيء»<sup>(9)</sup>.

ولا يبهرننا - وتوجهات بحثنا مع الشعر - ما يفرق به سارتر بين عمل الرسام وعمل الكاتب في موضع آخر غير ما سبق<sup>(10)</sup>، فيشير إلى ما مضمونه: أن الرسام يشيئ العمل الفني ويترك تأويله لذوق المشاهد، بينما الكاتب بقودنا بكلماته إلى ما يريد عن طريق استخدامه للرمز والإيحاء، مع وضعنا في الاعتبار أن سارتر يفرق بين الشاعر ومجاله الشعر والكاتب ومجاله النثر، معتبراً أن الشعر مثله مثل الرسم والنحت والموسيقى لا يجب أن يكون ملتزماً. وهذه النظرة المغلقة من سارتر لا تقيم فناً، لأنني يجب أن أعترف من البداية أن الرسم والشعر كليهما قادر على الإيحاء والتخليق عن طريق الألوان والكلمات؛ إلى استبطان عوالم من المرح والخوف والقلق والحب والتجمل والغيرة... إلخ،

بعيداً عن النظرة الشيئية المادية، مع مراعاة الفارق الكبير والجوهري بين كل من الرسم والشعر.

ولكن يجب أن نلح في الوقت نفسه على حقيقة تتمثل في التواصل الحسي والروحي بين الرسام والشاعر؛ فالشاعر الذي ألف بصره رؤية جمال الطبيعة ماثلاً حياً ناطقاً؛ ثم يراه بعد ذلك مصوراً تستنطقه ألوان الرسام بما يضيفه خياله وتضفيه مشاعره على ألوانه من خلال لوحاته؛ إن ذلك الشاعر قادر على أن يرسم بكلماته التي تتحول ألواناً تند عن محدودية المكان عند الرسام - لتلحق في عوالم من الإيحاءات والرموز - ما يكمل ما نبت عنه ريشة الرسام ليعيد رسم الطبيعة من خلال صوره اللونية أجمل مما كانت.

ونحن حيال الفنان - رسّاماً كان أو شاعراً - نفرق في العملية الفنية بين مرحلتين نفسيّتين جماليتين: «الأولى مرحلة إدراك الفنان لشيء»، والثانية هي مرحلة إبرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه، وذلك في الأثر الفني، والفنان في الحالة الأولى مشاهد، وهو في الحالة الثانية معبر<sup>(11)</sup>. ولكي يكون لهذا الكون معنى من إحساس وشعور في تعبير الفنان وفقاً للمفهوم السابق؛ يجب أن يكون اللون - كما يرى د. عبد الحميد إبراهيم - «من جهة الرائي - وليس باعتباره موجات - هو طريق معرفة العالم، فلو كنت لا ترى لاستوى عندك الأبيض والأسود، ولست أعني ذلك الاستواء في وجوده المادي؛ ولكنني أعني الاستواء في وجوده المعرفي الذي يُبنى عليه تغير في موقف الإنسان، وانتقاله من حالة إلى حالة، وإمكانية تصنيف تلك الحالة تحت اسم معين»<sup>(12)</sup>.

والحال السابقة لا تنكشف إلا لفنان بحق ينفذ في نظرة ميتافيزيقية - فيما أزع - لما خلف الألوان في وجودها المادي بآترة على الجسم الملون. ويجب أن نعي أنه ليس كل من يملك حساً جمالياً -

وإن كان راقبياً - بُعد شاعراً أو فناناً؛ فالشاعر الفنان هو الذي تتحول الألوان عنده إلى شيء مطلق؛ يرتفع عن مجرد وصف وردة بأنها حمراء، وفي الوقت نفسه يرتفع عن غطية الأوصاف التي تجعل من حمرتها وصفاً للمحبوب مما يلي استعماله؛ في تقييد لإعمال الخيال استنباطاً لصور لونية بكر تكشف عن خبايا النفس.

وهنا أجدني مسترجعاً نقد العقاد لأولئك الشعراء النمطيين حين يقول: «وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار؛ فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد... وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء، يمتاز الشاعر على ما سواه. ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً»<sup>(13)</sup>

وإذا كان هذا رأي شاعر وناقد كالعقاد عن فنية عمل الشاعر حيال التعبير الأمثل عن البظرة الجمالية النسبية للتشكيل باللون؛ فإنها تقرنا أكثر من الفنان المتميز «رودان» للنظرة الميتافيزيقية للتشكيل باللون والتي تسمو على التشيؤ والتجسيد. يقول رودان: «ليست الخطوط والألوان بالنسبة إلينا إلا علامات حقائق مختيئة، إن نظرنا نفوس إلى الروح الكامنة وراء السطوح، ونحن حين نرسم السطوح بعد ذلك نغنيها بالمضمون الروحي الذي تشتمل عليه. ينبغي للفنان الجدير باسم فنان أن يعبر عن كل حقيقة الطبيعة، لا عن حقيقة الظاهر فحسب، بل حقيقة الباطن بخاصة»<sup>(14)</sup>.

ونظرة رودان التي تتعدى هنا البصر إلى البصيرة؛ يمكن أن تعد مرجعية مهمة - وفق ترأسل الفنون - لمن يقرأ من النقاد القصيدة الحداثية الحرة (والنشيرة) وفق مَعطى التشكيل البصري؛ من خلال

فضاء النص الكتابي المخطوط، وفضائه الصوري المسكوت عنه، والمتروك لقدرة ناقد فنان يملأ فراغه بتأويلات تبحث عما خلف المخطوط والألوان من مضامين تنتج مزيداً من دلالات ثرية كامنة لم يقلها ظاهر النص؛ على أن يملك الناقد/ المؤول قناعة مسلحة بوعيه بأدواته النقدية ومواهبه وعبقريته؛ ليقنع بها في الوقت نفسه قارئه.

والحق أن العلاقة بين الشعر والرسم على أساس جمالي ونفسي لم تكن حكراً على المعاصرين من النقاد وعلماء النفس؛ بل إن لها حذوراً في تراثنا النقدي عند الفلاسفة والنقاد البلاغيين؛ تشي بإيجابية الحركة العقلية؛ في نظرة جامعة بين دور الألوان وتوظيفها توظيفاً جمالياً في بناء الصورة عند كل منهم.

فابن حزم الأندلسي يذكر عن بعض القافّة «أنه أتى بهن أسود لأبيضين، فنظر إلى أعلامه فرآه لهما من غير شك، فرغب أن يُوقف على الموضع الذي اجتمعا فيه، فأدخل البيت الذي كان فيه مضجعهما، فرأى فيما يوازي نظر المرأة صورة أسود في الحائط، فقال لأبيه: من قبل هذه الصورة أتيت في ايك»<sup>(15)</sup>.

وإيراد ابن حزم لهذه الرواية - التي تتبنى تفسيراً نفسياً - له دلالة؛ والتي فسرها ابن حزم نفسه بأنها «مخاطبة المرئي في الظاهر خطاب المعقول في الباطن»<sup>(16)</sup>. فالتفسير النفسي الذي قدمه أحد القافّة لإثبات صحة نسب الابن الأسود لأبويه الأبيضين؛ مغزاه: أن كثرة مداومة النظر من أمه لصورة الأسود على الحائط قد نفذت نفسياً إلى حنينها؛ ليتحول اللون نفسياً من التصوير المادي إلى لون يتجسد عضوياً فيكتسبه الجنين سواداً في جلده.

ورؤية ابن حزم السالفة جعلت د. يوسف نوفل يرى أن «هذا التطور هو أقصى ما يمكن أن نطمح إليه في أثر اللون النفسي وتجاوزه

سطح الحس إلى باطن الإدراك؛ حتى ليُتصور للون ويريقه جاذبية تجذب مهما تحول النظر من خلف أو قدام»<sup>(17)</sup>. ثم يورد د. نوفل بيتين مما قاله ابن حزم حول هذه الرؤية النفسية هما:

مَنْ كَتَبَ قُدَامَهُ لَا يَتَشَنَّى أَبَدًا فَهُمْ إِلَى نَوْرِكَ الصَّعَادَ يَعْشَوْنَ  
وَمَنْ تَكُنْ خَلْفَهُ فَالْنَفْسُ تَصْرِفُهُ إِلَيْكَ طَرَعًا فَهُمْ دَأْبًا يَكْرُؤُنَا<sup>(18)</sup>

وفي رؤية نفسية أخرى جديدة بالذكر؛ يفرق ابن حزم بين رؤيته للحبيبة جسداً وعشقا؛ فيذكر أن النظر الحسي للألوان ولو كان عارضا فهو استحسان جسدي، أما الاتصال النفسي بين المحبين فهو العشق، وحول هذه المعاني يقول: «وأما ما يقع لأول وهلة ببعض أعراض الاستحسان الحسدي، واستطراف البصر الذي لا يحاوز الألوان، فهذا سر الرغبة ومعناها على الحقيقة، فإذا غلبت الرغبة، وتجاوزت الحد ووافق الفصل اتصال نفسي تشترك فيه الطبايع مع النفس، يسمى عشقا»<sup>(19)</sup>.

وإذا ما تركنا فلاسفة الأندلس ونقدها؛ سنجد العلاقة بين الرسم والشعر تتخذ رؤية واعية تنقسم بين الفلاسفة المسلمين من شراح أرسطو والمتأثرين به، وبين البلاغيين القدامى.

لقد تأثر الفلاسفة بنظرية المحاكاة عند أرسطو، ولكن هذه المحاكاة الشعرية في جانبها الإيجابي عند فيلسوف كالفارابي مثلاً «لا تتناول مادة الطبيعة خارج الإنسان وحدها، ولا أفعاله الظاهرة فحسب، وإنما تتناول - فضلاً عن ذلك - عالمه الداخلي بكل ما فيه من انفعالات ومشاعر وجدانية»<sup>(20)</sup>.

وعن طريق محاكاة كل من الشاعر الرسام للعوامل الداخلية يقول د. جابر عصفور بعد استقرائه نصوصاً للفارابي تدعم ما ذهب إليه: «إن عليه - أي الشاعر - أن يقدمها تقديماً محسوساً عن طريق

التخييل، والتخييل طريق خاصة في مخاطبة المخيلة، تعتمد على أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسية، وما يصنعه الشاعر - في هذه الحالة - لا يختلف كثيراً عما يصنعه الرسام؛ وإن توسّل أحدهما باللون والظل، وتوسّل الآخر بالكلمة، وكلاهما يقدم مادته إلى الذهن صوراً، أو تشير مادته صوراً في الذهن»<sup>(21)</sup>.

ولست معنياً هنا بمناقشة رؤى الفلاسفة، ولكن يجب أن نشير إلى إلحاحهم على التقديم الحسي للمعنى؛ سواء أكان صوراً ملونة تلويناً مادياً كما هي الحال عند الرسام أم كان صوراً ذهنية يجب أن تستأثر في الذهن بفعل التخييل كما يرون. هذا الإلحاح الذي يريد أن يفرضه شرّاح أرسطو بدافع من منطق المحاكاة فيه تأكيد لما ذكرته من قبل عن رؤية ما خلف اللون من نظرة روحية تستشرف عوالم فوق ما هو محسوس.

ولعل نظرة بعض الهلاعيين القدامى - فيما أرى - كانت حيال العلاقة بين الرسم والشعر تُحكّم الدوق والشعور معاً، وبخاصة عند نقاد القرن الخامس الهجري ممثلة في علمين هما: ابن سنان الخفاجي في كتابه «سر الفصاحة»، وعبدالقاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز».

يقول ابن سنان الخفاجي: «ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جُمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن من الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأسود، وإذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في حكم العلة في حسن النفوس إذا مُزجت من الألوان المتباعدة»<sup>(22)</sup>.

ويربط عبدالقاهر في سبيل نظريته «النظم» بين الشعر والرسم ربطاً منسجماً لا يتعد كثيراً عن رؤية ابن سنان الخفاجي، وإن كانت

غاية عبدالقاهر هي فصاحة الكلام وليس المفردات؛ حيث يقول: «وإنما سبيل المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنفوس، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر، في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبها إياها؛ إلى ما لم يتهدى إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب كذلك حال الشعر والشاعر، في توخيها معاني النحو ووجوهه الذي علمت أنها محصول النظم» (23).

ومع المبحث الذي يسوقه د. عصفور تحت عنوان «العلاقة بين الرسم والشعر»؛ نراه يؤسس لنظرة شراح أرسطو التي تقول بأن الشعر مثل الرسم محاكاة، يقدمان شيئاً إلى مخيلة القارئ هذه الأسس «أولها فني يتصل بعلم النفس الأرسطي، وأما ثانيهما فهو سيكولوجي يتصل بعلم النفس الأرسطي وما يتصل به من معارف عن سيكولوجية الإدراك وفاعلية المخيلة، وأما ثالث هذه الأسس فهو منطقي يتصل بوضع الشعر ضمن المنطق، وافترض أنه قياس من الأقبسة يحدث تأثيراً نفسياً يقوم على الإيهام، وأما رابع هذه الأسس فيتصل بالفلسفة الأولى...» (24).

وهذه الأسس يعدها د. عصفور - ويمكن أن أعدها معه - مهاداً نظرياً تتحرك ضمنه كل أفكار الفلاسفة عن الشعر، ولكن د. عصفور ينتصر لفكر الفلاسفة في نظرتهم للعلاقة بين الشعر والرسم على حساب البلاغيين، مع أن كليهما متأثر بسبب أو بآخر بالمنطق الأرسطي، حيث يقول: «ولم يكن الأمر بهذا الوضوح عند البلاغيين والنقاد، لقد ظل حديثهم عن التقديم الحسي مفتقراً إلى مهاد نظري مثل الذي عند الفلاسفة، ومن هنا عجزوا عن أن يربطوا بين طبيعة التقديم الحسي للاستعارة والتشبيه - مثلاً - وبين الحقيقة الذاتية

للشعر، ولا يرجع ذلك - في تقديري - إلا إلى افتقارهم إلى كثير من المعارف والأسس النظرية التي تمكّن منها الفلاسفة» (25).

وأحسب أن البلاغيين - بما قد يباين رؤية د. عصفور - كانوا أقرب بذوقهم وإحساسهم أحياناً إلى الحقيقة الذاتية للعلاقة بين الشعر والرسم منهم إلى الفلاسفة؛ الذين غرقوا في اتباع المنطق الأرسطي وتقسيماته، علاوة على تمهيداتهم التي يمتدحها د. عصفور؛ تلك المبالغ فيها إلى حد وصل إلى إفساد الذوق والحس معاً أحياناً، بما أسلم نقاداً كابن قتيبة في القرن الثالث، وقدامة بن جعفر في القرن الرابع إلى الوقوع تحت وطأة تقسيمات منطقية خاضعة لنقد تأثري انطباعي. وأزعم أنني كنت موقفاً حين اقتستت نصوصاً واعدة لابن سنان الخفاجي وعبدالقاهر المجرحاني؛ تنطق بنقد قائم على أسس جمالية يدعمها - إلى جانب تأثر باهت بمنطق أرسطو - منطق الإحساس بالجمال؛ تلك التي تربط بين عمل الرسام والشاعر. إن ما قال به ابن سنان الخفاجي - وقريب منه ما قال به عبدالقاهر - عن الألوان المتباينة والمتقاربة؛ هو ما يسمونه في الفن الحديث بالانسجام أو التوافق أو «هارموني الألوان» (26).

إن الفنان الحقيقي الذي ينظر إلى انسجام الألوان لا يقف عند ظاهرها المادي؛ وإنما ينظر إليها متلبسة في روح خفي وراءها، فهو ليس كالإنسان العادي الذي ينظر إلى الشيء الملون نظرة خارجية؛ يحكمها قانون المحاكاة؛ فيعزل الشكل عن الروح. «فهو لا يرى روح الشيء إلا متجسدة في شكله ولونه، ولكنه لا يتوقف على الشكل واللون ليرى أجزاء مبعثرة، وإنما هو يرى الشيء موحداً بالروح التي يعبر عنها» (27).

ويحسن بنا أن نقف هنا وقفة أخرى مع آراء الفلاسفة تتعلق



باللون من منطلق علم المنطق. إذ هل اللون من الأجساد والجواهر أو من الأعراض؟

يورد ابن حزم الأندلسي في كتابه «الأصول والفروع» باباً تحت عنوان «الكلام في الأجساد والجواهر والأعراض»؛ يناقش فيه آراء لهشام بن الحكم ومن وافقه كالنظام حول هذه المسألة، فقد ذهب هشام بن الحكم إلى أنه ليس في العالم إلا جسم، وأن الألوان والحركات أجسام، واحتج بأن الجسم إذا كان طويلاً عريضاً عميقاً فمن حيث ما وجدته وجدت اللون والحركة والطول والعرض والعمق للون أيضاً، وذهب النظام لمثل هذا، حاشا في الحركات؛ فإنه يراها أعراضاً لا أجساماً<sup>(28)</sup>.

ولكن ابن حزم لا يرى ما براه ابن الحكم، ومن ثم أخذ يفند ما ذهب إليه. حيث يرى ابن حزم ما مفاده أن الأبعاد الثلاثة: الطول والعرض والعمق لا تكون للون؛ وإنما تكون للجسم وحده حامل اللون، يقول ابن حزم. «فأما الجسم فمتفق على وجوده، وأما إثبات الأعراض فيه فبين واضح بعون الله عز وجل، وهو أننا لم نجد في العالم إلا قائماً بنفسه حاملاً، وقائماً بغيره محمولاً وشاغلاً لمكان أو غير شاغل لمكان، ووجدنا الجسم تتعاقب عليه الألوان، والجسم قائم بعينه، فبيننا تراه أبيض، صار أخضر، ثم صار أحمر، كالذي تشاهده في الشمار، فعلمنا يقيناً أن الذي عدم غير الذي وجد، وعلمنا يقيناً أنه غير الجسم الحامل له، لأنه لو كان إياه لعدم الجسم بعدم لونه الأول؛ فدلّ بقاؤه بعده على أنه غيره بلا محالة، إذ لا يكون الشيء معدوماً موجوداً في وقت واحد في حالة واحدة لأنه محال، فصح أن هاهنا شيئاً غير الجسم»<sup>(29)</sup>.

ثم يؤكد - بمنطق يقبله العقل السليم - على عرضية اللون بوصفه شيئاً محمولاً يحمله الجسم القائم بنفسه؛ فيقول: «فسمينا الحامل القائم بنفسه جسماً، وسمينا المحمول القائم بغيره عرضاً، لأنه

عرض في الجسم، أي حل فيه وحدث فيه، وما سوى هذا من الكلام فهذهيان لا يُعقل»<sup>(30)</sup>.

ويعمق ابن حزم رؤاه للون بوصفه عرضاً؛ وهو في معرض رده على ابن الحكم الذي يرى الطول والعرض والعمق للون، مؤكداً ما يفتد رأي ابن الحكم بقوله: «إذ لو كان للون طول وعرض وعمق غير طول الجسم وعرضه وعمقه لاحتاج إلى مكان غير مكان الجسم على مقداره، ومن المحال أن يكون شيان طول كل واحد منهما مقداراً ما، وعمقه مقداراً ما، يسعان معاً في مكان مساحته مساحة أحدهما، وهذا ما لا سبيل إليه في معقول، فقد بطل أن يكون للون طول وعمق وعرض غير طول الجسم الحامل له وعمقه وعرضه»<sup>(31)</sup>.

إن نظرة ابن حزم للون يندبها أن يكون جسماً أو له خواص الجسم من طول وعرض وعمق، وأن معنى أن يكون اللون جسماً أو شيئاً متصلاً بلا انفصال عرضي عن الجسم يؤدي فناً الجسم إلى فنائه مع تغيير الجسم الملون من حمرة إلى خضرة.. إلخ، هذه الرؤى وغيرها من ناقد وفيلسوف ومفكر وذو أفة كابن حزم؛ هي نظرة أقرب إلى روح المنطق والفن معاً، لأنها نظرة تجرد اللون عن أن يكون شيئاً ملقى هناك على الجسم الملون، يبقى ببقائه ويفنى بفنائه، ولكن هذا لا يدعنا أن ننظر إلى رؤاه للون بوصفه عرضاً على أنه مقابل للتفاهة في نظرة ضيقة، ولكنه عرض بمعناه التجريدي المنافي للتشبيؤ.

إنه يزيد الأمر وضوحاً حين ينتقل بحديثه عن الحركة فيرى أنها مثل اللون لا تكون إلا عرضاً، ولا يستحيل أن تكون جسماً كما يرى البعض؛ في قول عدّه فاحشاً؛ وذلك حين يقول: «وقد ذهب أيضاً إلى تخليط كثير من أن الحركة تُرى، وأن لها طولاً، وكلا القولين فاحش، لأننا لا نرى إلا اللون، والحركة ليست ذات لون، وكذلك أبيضاً من كان

له طول فله عرض، وما كان له عرض فله عمق، وما كان هكذا فهو جسم»<sup>(32)</sup>.

ويرى د. يوسف نوفل أنه بقول ابن حزم «أنا لا نرى إلا اللون، والحركة ليست لوناً»: «أن في ذلك ما يجعل اللون - في نظرنا - في منزلة بين الحركة والجسم، لأنه يميز الجسم من الحركة، إذ يقبله الجسم ولا تقبله الحركة حسب منطوق كلامه»<sup>(33)</sup>. ورأى د. نوفل له وجهته؛ وبخاصة أننا نعرف أن اللون خاصية خلق الإيهام بالحركة.

إذا كان ما عرضناه للفلاسفة والبلاغيين القدامى حول العلاقة بين الرسم والشعر من آراء ورؤى؛ قد أدّى دوره في حينه - سواء وافقنا هذه الرؤى أو خالفناها - فإننا نقرر أنها كانت في مجملها رؤى تفتت من منطق براعي الجانب الحسي في تقديم المعنى إلا ما ندر.

ولكننا إذا ما عرّجنا على النقد الحديث الذي يعتنق تراسل الفنون في كثير من رزاه الفكرية - متجاوزين نظرة الشيشيين إلى الألوان عند كل من الشاعر والرسام - سنجد ما يرتقي باللون بوصفه عنصراً جمالياً يقوم عليه بناء الصورة الشعرية؛ التي قد تنسب إليه نسباً خالصاً.

يرى د. عز الدين إسماعيل أن تشكيل العمل الفني ينقسم إلى تشكيل زماني؛ ويتبعه فن كالشعر، وتشكيل مكاني يتبعه فن كالرسم. ومن هذا التقسيم يناقش د. عز الفارق الجوهرى بين فني الشعر والرسم، فهو يرى أن الفارق في التصوير الفني بينهما «أن الشاعر أداته الكلمة، والرسام أداته الألوان والأصباغ بوصفهما مواد جامدة، والأداة عنده هي الفيلصل؛ فيما يمكن أن يحققه كل من الشاعر والرسام، لأن اللغة في رأيه أداة طيّعة لتشكيل الزمن عند الشاعر،

تماماً كما أن الرسم بالألوان تشكيل بالمكان لتكتسب معنى خاصاً» (34).

ويفرق د. عز بين الرسام والشاعر على أساس من الأداة التي يستخدمها كل منهما؛ فيقول: «إن الرسام يصنع من الألوان والخطوط شيئاً جديداً، ومن العجائن يصنع المثال قشاله فالمادة التي يستخدمها الرسام والمثال مادة غفل في ذاتها، ليس لها أي شكل، وليس لها أي معنى، أما في حالة الشاعر فبيدو الأمر مختلفاً، لأن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة، وألفاظ اللغة صور تم تشكيلها، وهي تتبادل بين الناس بنفس الصور التي شكّلت عليها ذات يوم» (35).

وإذا كانت المادة وهي الألوان والعجائن غفلاً في ذاتها لا تحمل أي معنى كما يذكر د. عز في أكثر من موضع مقارنة بألفاظ اللغة التي شكّلت صوراً، والتي **يذكر أن تشكيلها** عند الشاعر صوراً يأتي تالياً للمفردات ذاتها، وأن خصوصية التشكيل عند الشاعر هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز (36). إذا كان الأمر هكذا؛ فإننا نرى أن مفردات اللغة لا قيمة لها في ذاتها مجردة عن سياقها تعبيراً وتصويراً اللهم إلا دلالتها المعجمية، وألفاظ اللغة في ذلك مثلها كمثّل الألوان والعجائن، وهنا يأتي دور الفنان - فيما أظن - سواء أكان شاعراً أم رساماً أم نحّاتاً ليضفي من خياله وذاته ما يعيد به تشكيل هذه المادة الغفل «الألفاظ - الألوان - العجائن» نافذاً إلى ما وراء تشيبتها من روحه التي قد تبعث فيها جمالاً مستتراً.

إذا سلمنا بما أحسب؛ فلا مندوحة في أن نتخذ من اللغة (التي قد تتحول إلى ألفاظ لونية عند الشاعر) مجالاً نفرق به بين مادية اللون، وحيوية اللغة كما ذهب د. عز، لأن الرسام هو الذي يستطيع أن ينطق ألوانه الجامدة على ظهر اللوحة، وكذلك المثال بما يبعثه من حيوية وجمال ناطق في قشاله. وليس ببعيد عن قراءتنا وذوقنا مشهد وصف

البحثري في سينيته الشهيرة لصورة أنطاكية، التي قتل الصراع بين الفرس والروم، صحيح أن عمل الشاعر فيه حرية تند عن المكانية؛ وذلك عن طريق اللغة التي تعطي استخداماً لألفاظ اللون وصفاته داخل الصورة الشعرية حرية تجمع مع إبعاء اللون إبعاءات الحركة والصوت والضوء، ولكن يبقى الرسام الجيد - في نظري - قادراً على أن يكون شاعراً يحول لوحته إلى قصيدة؛ بما يحمل به ألوانه من أحاسيس ومشاعر تجعلها توحى بتناغم كتناغم الإيقاعات والحركات التي يبتعثها فينا الشعراء الذين يبنون بالألوان صورهم الشعرية داخل قصائدهم.

يرى د. عز الدين إسماعيل أن الفارق بين الرسام والشاعر في استخدام كل منهما للون متمثل في أن «الرسام يؤثر باللون الأحمر مثلاً على أعصاب المتلقي لفته مباشرة؛ أي بما في المادة ذات اللون الأحمر من قدرة على الإثارة ترجع إلى مدى كثافة اللون ودرجته، وما إلى ذلك من خصائص ذاتية في اللون نفسه، أما الشاعر فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، لأنه لا يستخدم اللون استخداماً مباشراً، أي لا يضعنا وجهاً لوجه أمام اللون، وإنما يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به عليه»<sup>(37)</sup>.

وتقرب نظرة «ليستج» الناقد الألماني المشهور في القرن الثامن عشر لعمل المصور «الرسام» من نظرة د. عز؛ وإن كانت نظريته للألوان المصور تسمو بالألوان التي تصور الطبيعة عن مجرد إثارة حسية ترجع إلى كثافة اللون ودرجته، لتجعل اللون مجرد شيء مادي؛ بل إن اللون عنده قد يشير فينا خوالج مختلفة، إن تفسيره للألوان تفسير نفسي نستشفه من قوله: «أما المصور فيجمع لك ما يصوره بجميع قسماته وأجزائه في مكان أو رقعة أو في لوحة؛ فتراه بعينك في لمحة وتبصره في نظرة واحدة، وليس معنى ذلك أنه ينقل المنظر من مناظر الطبيعة

نقلًا مطابقاً لواقعه، فخياله وأحاسيسه تضيف إليه ما يشير فينا من خوالج مختلفة، وهو بمجرد أن يخلص من تصويره ترى كل الصورة قد ارتسمت في نفسه على لوحته، فهي صورة محدودة بمساحة خاصة تخرج فيها الألوان، وتتلاصق فيها الكتل المضيئة والمظلمة، متباينة في أشعتها النيرة وظلالها القاتمة»<sup>(38)</sup>.

ورؤية ليسنج لها وحالتها، ذلك لأن الفنان شاعراً كان أو رساماً لابد أن يعيد إبداع الطبيعة لا أن يحاكيها كما أسلفنا القول مراراً. وهذا هو «ماتيس» لا ينظر إلى الألوان بوصفها شيئاً باهراً؛ ولكنه يراها بعين الفنان الذي يفجر فيها طاقات تسمو على مجرد المحاكاة لتتحول إلى نغمات موسيقية، ولنستمع إليه يقول: «أنا لا أستطيع أن أنقل الطبيعة نقلًا حرفياً، بل أقصرها وأخضعها لروح الصورة، وما إن تختتم عملية التأليف في ذهني وتتضح التركيبات اللونية، حتى أبدأ في العمل وأقيم العلاقات بين النغمات اللونية بطريقة تشبه طريقة المؤلف الموسيقي في تأليف الهارمونية الموسيقية»<sup>(39)</sup>.

وبعد؛ يبقى هـاك سؤال مهم: إلى أي مدى يمكن أن تكون العلاقة بين الشعر بوصفه رسماً بألغاز اللون عبر صور ذهنية تشير من خلال التشكيل مزيداً من الكشف عن عوالم الشاعر والنص معاً؛ وبين الرسم بالألوان رسماً يتخذ حيزاً مكانياً من خلال لوحاته؛ يفجر من خلالها رسام مقتدر طاقات شعورية ونفسية تتعالى على مادية اللون وتشيته؟!!

الحق أن جانباً كبيراً وطموحاً من الإجابة على هذا السؤال يمكن أن يبين عنه ما يمكن أن أقدمه من قراءة نقدية لنماذج شعرية من تراثنا العربي والأندلسي منه بخاصة لاحتفائه بجانب اللون؛ وذلك في بحث قادم إن شاء الله.

## هوامش البحث

- (1) «دلالة الألوان عند العرب» - د. عبدالحميد إبراهيم، 89 - مجلة الحرس الوطني السعودية - ع 172 - رجب 1417هـ - نوفمبر وديسمبر 1977م.
- (2) «الإضاءة المسرحية» - شكري عبدالوهاب، 70 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1985م.
- (3) نفسه، الصفحة نفسها.
- (4) نفسه، 72.
- (5) «دلالة الألوان عند العرب»، 89.
- (6) نفسه، الصفحة نفسها.
- (7) «دما الأدب» - جان بول سارتر - ترجمة وتعليق د. محمد غنيمي هلال، 3 - دار العودة - بيروت - 1984م.
- (8) نفسه، 4.
- (9) نفسه، الصفحة نفسها.
- (10) نفسه، 5.
- (11) «علم النفس والأدب» - د. سامي المروبي، 18 - دار المعارف - ط 2 - 1981م.
- (12) «دلالة الألوان»، 89.
- (13) «الدبران» - عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني - 20، 21 - دار الشعب - ط 7 - 1414هـ - 1977م.
- (14) «علم النفس والأدب»، 22.
- (15) «طوق الحمامة في الألفة واللاف» - ابن حزم الأندلسي - ضبطه وحرر هوامشه د. الطاهر أحمد مكّي، 24 - دار المعارف - ط 5 - 1413هـ - 1993م.
- (16) نفسه، 24، 25.
- (17) «الصورة الشعرية والرمز اللوني» - د. يوسف حسن نوفل، 17 - دار المعارف - 1995م.
- (18) طوق الحمامة، 25.
- (19) - نفسه، 45.

(20) «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي» - د. جابر عصفور، 285 - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 3 - 1992م، وانظر: «الموسيقي الكبير» للفارابي - تحقيق غطاس عبدالمالك خشبة، 1183 - دار الكتاب العربي - القاهرة - د.ت، حيث يرى: «أن موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه عام جميع الموجودات الممكن أن يقع بها علم الإنسان».

(21) نفسه، 285، 286.

(22) «سر الفصاحة» - ابن سنان الخفاجي - تحقيق عبدالمعتال الصعيدي - مكتبة صبيح - القاهرة 1969م.

(23) «دلائل الإعجاز» - عبدالقاهر الجرجاني - تصحيح السيد محمد رشيد رضا، 70 - دار المعرفة للطباعة والنشر - 1402هـ - 1981م

(24) «الصورة الفنية في التراث...»، 292، 293.

(25) نفسه، 294.

(26) انظر في ذلك «اللغة واللون» - د. أحمد محتر عمر، 136 وما بعدها - دار البحوث العلمية - لكرت - ط 1 - 1402هـ - 1982م، وانظر «الإصاعة المسرحية»، 100 وما بعدها.

(27) «علم النفس والأدب»، 228

(28) «الأصول والبروع» لاس هرم الأندلسي، صححه وصيغته جماعة من العلماء بإشراف الناشر، 18/1 - دار لكتب العلمية - بيروت - ط 1 - 1404هـ - 1984م، وهشام بن الحكم أحد المتكلمين الكوفيين، توفي سنة 155هـ، وقد وصفه الرشيد «بأن صارم مقالاته في الدفاع عن الإمامة أمضى من منة سيف - وهذا ما دفع الشيعة للدفاع عنه».

(29) نفسه، 19.

(30) نفسه، الصفحة نفسها.

(31) نفسه، 19.

(32) نفسه، 142.

(33) «الصورة الشعرية والرمز اللوني»، 20.

(34) «التفسير النفسي للأدب» - د. عز الدين إسماعيل -، 47 - مكتبة غريب - القاهرة - ط 4 - 1984م.

(35) نفسه، 48.

(36) نفسه، 49.



(37) نفسه، 51.

(38) «في النقد الأدبي»، - د. شوقي ضيف 92، 93 - دار المعارف - ط 5 - 1997م.

(39) «الفن والعنانون» - دوبرت جولد ووتر وماركو تريفيبس - ترجمة د. مصطفى الصاوي الجويني، 431 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1976م. وانظر: «الإضاءة المسرحية» - مرجع سابق - ص 72، 73.

\* \* \*



جديد المقدمة  
الطليلة في العصر  
العباسي



عبد الستار ضيف

## - 1 -

### 1 - 1 مقدمة القصيدة:

ما يذكره الشعراء في بدء قصائدهم، خاصة المطوَّلات، قبل الدخول إلى غرضهم الرئيس الذي غالباً ما يكون مدحاً أو فخرأً أو هجاء، من وقوف على الأطلال، أو غزل إلى آخره مما تعارف الشعراء على البدء به منذ العصر الجاهلي.

فهي إذاً تقليد فنى أرساه شعراء الجاهلية، وحافظ عليه الشعراء في العصور التالية، وعدّه النقاد لاسيما المحافظون منهم تقليداً يجب الالتزام به، ويعاب الخروج عليه.

في هذا البحث نقف مع «المقدمة الطللية» أهم تلك المقدمات التي أرسى أصولها الشاعر الجاهلي؛ فقد تصدرت ستماً من المعلقات السبع<sup>(1)</sup> وكثيراً من المطوَّلات في هذا العصر، يقول أبو هلال العسكري<sup>(2)</sup>: «كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها والوجد بفراق ساكنيها».

نقف مع هذه المقدمة لنرى موقف الشاعر العباسي منها بين سلطة التقليد ونزعة التجديد، وتحليلات هذا التجديد في الأسلوب والدلالة.

فما هذه المقدمة: معالمها، وقيمتها الدلالية والفنية؟  
وكيف نظر النقاد قديماً وحديثاً إليها؟

لعلنا لا نجد في تراثنا النقدي أصلح لإلقاء الضوء على المقدمة الطللية بما يوضح هذه الأمور من قول ابن قتيبة<sup>(3)</sup>: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بالديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الريح، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها، إذ كان نازلة العمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصل ذلك بالتنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لانتط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحرُّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشياء، وصغر في قدره الجزيل.

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يقطع وبالنفوس ظمناً إلى المزيد.

ثم يقول: وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مُشيد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجوارى؛ لأن المتقدمين جرّوا على قطع منابت الشيع والحنوة والعرارة».

ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الرؤية للمقدمة الطللية، وحسبنا أنها رسمت معالمها كما وضعها الشاعر الجاهلي، وأبانت عن ارتباطها الوثيق بعالمه البدوي، ثم عن نظرة النقاد إليها على أنها المثال الذي يجب أن يحتذيه الشعراء مضموناً وشكلاً مهما ابتعد الشاعر زماناً عن العصر الجاهلي ومكاناً عن البيئة البدوية، وهي نظرة كان لها أثرها - لا شك - في أن يظل لهذه المقدمة سلطاناً بشكل ما على الشعراء على تتابع العصور.

ومما له أهميته في هذه الرؤية الوعي لدى الشاعر والناقد بالمهمة الإبداعية للمقدمة؛ إذ فيها تنشيط للمبدع، ولها تأثير في المتلقي بما يسهم في جودة العمل كله ونجاحه في

بلوغ غايته، وهو ما أكدّه على نحو ما الشعراء « قيل لكثير: يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال أطوف في الرباع المخلية، والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويسرع إليّ أحسنه »<sup>(4)</sup>.

« وسئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل وعندي مفتاحه؟ قيل له: وعنه سألناك، ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب.

ثم ضيف ابن رشيّق: فهذا لأنّه عاشق، ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب »<sup>(5)</sup>.

وإن كنا نرى أن مقدمة القصيدة أخطر من أن تكون مجرد وسيلة لتنشيط الشاعر، والتأثير في المتلقي بما ينجح الغرض الرئيس وما يجعلها مجرد خادم له؛ فهذه المقدمة دلالتها الخاصة التي يقصد إليها الشاعر في الأساس، وإن ظلت لها صلتها الحميمة بالغرض الرئيس في القصيدة بما أنهما يشكلان عملاً إبداعياً واحداً.

وفيما يخص المقدمة الطللية فلا شك أنها كانت لدى الشاعر الجاهلي تعبيراً صادقاً عن حياته وواقعه، بما عرف من ترحال وأطلال ولقاء وفراق وما يرتبط بذلك كله من مشاعر الفقد والحنين، وعلى هذا فالوقفة الطللية - كما تقول الدكتورة نجمة إدريس<sup>(6)</sup> « تنبثق في القصيدة الجاهلية كضرورة بيئية

حياتية وجدانية، فظاهرة التنقل والترحال وما تتطلبه حياة الصحراء من السعي الدائم وراء موطن الكلاً والمرعى كانت ولا شك من دواعي هذه الوقفة الباكية على الطفل، إن الترحال والفراق وما يولدانه من لوعة وشجن شديدا الارتباط بهذه الوقفة، بل هما من دواعيها وأسبابها الجذبية، فممارسة هذا اللون من التعبير هو بعينه ممارسة الترحال والتنقل ومن ثم معاناة الفراق ومعاناة اللوعة والشجن.

والدكتور إيليا حاوي يؤكد هذا حين يرى أن «في القصيدة الجاهلية عناوين وكنائيات كبرى مستمدة من واقع الشاعر، وأن الطفل هامة تلك الكنائيات، وفيه تعبير عن معاناة التغير والضرورة»<sup>(7)</sup>!

1- 2 وقد كانت المقدمات بصفة عامة والمقدمة الطللية بصفة خاصة حتى مبتدأ العصر العباسي لا تكاد تخرج عما أرساه الشاعر الجاهلي لها من تقاليد، فكانت أقرب إلى أن تكون جاهلية المضمون والشكل، سوى خطوط يسيرة أضافها الشعراء الأمويون إلى الخطوط القديمة تتمثل في التفرعات والتوليدات في معاني الجاهليين والمخضمين وصورهم، وسوى المقدمة الحميرية التي ثأها الأخطل ولم يكتب لها الذبوع، وكان عمرو بن كلثوم قد اخترعها في الجاهلية<sup>(8)</sup>.

بل إن هذه النزعة المحافظة في شعر العصر الإسلامي والأموي لم تكن قاصرة على مقدمات القصائد، بل عمّت

الشعر في معظم موضوعاته، فقد «كان دور الشاعر حتى العصر العباسي أن يكون حريصاً على عدم المساس بالقيم المطلقة للشكل الشعري القديم، يحافظ عليه ويتمسك به؛ إذ كانت القيمة الفنية عنده لا تتحقق إلا إذا استطاع أن يملأ الحاضر بما يرتفع به إلى مستوى الماضي، أي إلى الكمال الكلي الذي يتمثل في النموذج القديم، والذي لا يمكن أن يكون في الحاضر أو المستقبل كمال يضاهيه»<sup>(9)</sup>.

\* \* \*

1 - 3 وكان الأمر مختلفاً في العصر العباسي اختلافاً شمل الحياة والشعر، فهو عصر النهضة الأدبية الكبيرة والتحول الاجتماعي الخطير بم صاحبه من نضج عقلي، واعتداد بالذات، وإكبار الحرية الرأي والسلوك، حيث لم تعد للتقائيد مهبتها، ولا للأعراف مكانتها، وإنما غدا كل تقليد محلاً للنظر، وحلّ التساؤل محل التسليم، فكان الصراع الذي عرفه العصر بين المحافظين والمجددين، وهو صراع شمل الكثير من مناحي الحياة في هذا العصر بما فيها الحياة الأدبية، في هذا العصر - كما يقول الدكتور محمد زكي العشماوي - «تم الانتقال إلى مرحلة بدأ فيها الشعر يخرج من دائرة القبول والرضا والاستسلام والولاء للجماعة وقيمها وأخلاقها إلى دائرة التساؤل والرفض والتمرد والسخرية»<sup>(10)</sup>.

فماذا عن مقدمة القصيدة لدى الشاعر في هذا العصر؟

في الإجابة عن هذا السؤال نقرر أمرين هما:



أولاً - إن الشاعر العباسي اهتم بالتقديم لقصائده لاسيما قصائد المديح اهتماماً لا يقل فيه عن الشاعر قبله، فكان يحرص على هذه المقدمات ويُجود فيها تجويداً كثيراً ما يتفوق فيه على تجويده في الغرض الرئيس للقصيدة، ولعل من أسباب ذلك إلى جانب ما ألمحنا إليه:

أ - إن هذه المقدمة كثيراً ما تتناول الجانب الذاتي من التجربة للشاعر، فهو فيها أقرب إلى نفسه، مما يجعلها متنفساً له يضمنها معاناته ويصور فيها مشاعره الخاصة، ولعل مما يصور قرب هذه المقدمات من نفس الشاعر قول أبي تمام<sup>(11)</sup>:

طاب فيك المديح والتذ حتى فاق وصف الديار والتشبيها

ب - إن هذا التقديم في قصائد المدح - كما هو الغالب - يصور من حالات الشاعر ما يوجب على الممدوح الحق والمكافأة؛ فهو مُحِبُّ فارقه الحبيب، أو صاحبُ هموم يتسلى عنها بشرب المدامة، ثم إنه قطع إلى الممدوح رحلة شاقة أنضته وأهزلت راحلته.

لذا وجدنا بعض مقدمات القصائد كانت تطول حتى لتطغى في بعض الأحيان على أبيات المدح، وهذا مسلم بن الوليد يطالعنا بمدحة له يستهلها بقوله<sup>(12)</sup>:

أدبري عليّ الراح ساقبة الحمر ولا تصألني وأسألني الكأس عن أمري

فيقدم بذكر المدامة والنسيب ووصف الرحلة إلى المدوح في سبعة وعشرين بيتاً لقصيدة من تسعة وعشرين بيتاً، ومعنى ذلك أن نصيب المدح منها كان بيتين فقط.

**ثانياً -** إن من يتصفح دواوين شعراء العصر العباسي يجد أن الكثير من القصائد لاسيما المطوَّلَات بدئت بمقدمات قد تطول وقد تقصر، مقدمات متنوعة، منها ما هو تقليدي يضرب بجذوره في التراث الشعري القديم، وإن كان قد ناله من التطور على يد الشاعر العباسي ما نال أغراض الشعر التقليدية. ومنها ما هو جديد استجابة لمقتضيات العصر والبيئة، واستحدثها الشاعر العباسي مع ما استحدث في حياته وفنه. وكانت **المقدمة الطللية** من بين ما استبقى الشاعر العباسي من المقدمات التقليدية.

فإذا أردنا أن نتعرف السر في استبقاء الشاعر العباسي هذه المقدمة على ما يبدو من أنها غريبة على حياته وبيئته أمكننا أن نحدد عاملين كان لهما أهميتهما وتأثيرهما في هذا الأمر، هما:

**أولاً -** الاتجاه اللغوي النقدي المحافظ بما كان له من سلطان على الشعراء لاسيما في أوائل هذا العصر، هذا الاتجاه كان يرفع لواء الشعر الجاهلي جاعلاً منه النموذج الذي يجب على الشاعر أن يترسمه، والمثال الذي يرنو إليه، وقد رأينا صورة من التعبير عن هذا الاتجاه فيما رواه ابن قتيبة عن بعض أهل الأدب بشأن هذه المقدمة.

ويرى أحد النقاد أنه « منذ أن حظر ابن قتيبة على شعراء عصره أن يخرجوا عن مذهب المتقدمين، ومنذ أن طلب منهم أن يقفوا بالأطلال القديمة لا بمشيد البنيان، وأن يلتزموا بنظام القصيدة التقليدي، استقرت في النقد العربي نزعة واضحة إلى قياس الشعر على الأنماط القديمة، والالتزام بالنظام السلفي شكلاً ومضموناً<sup>(13)</sup> ».

وكان من الطبيعي أن يحرص المدحون على أن يسلك الشعراء هذا النهج فيما يقدمون لهم من مدائح، فهو نهج الشعر الأصيل الذي يكفل له البقاء.

ثانياً - في هذا العصر الذي قويت فيه النزعة الشعبية بما فيها من سخرية بالتقاليد العربية رأى الخلفاء في الحفاظ على المقدمة الطللية مقاومة لهذه النزعة التي كانت تهدد فيما تهدد كل ما هو عربي حتى الدولة والخلافة، وقد صور شعر أبي نواس الذي عُرف بالشورة على هذه المقدمة ضيق الخليفة العباسي بمسلكه حين استبدل بالمقدمة الطللية المقدمة الخمرية، ومما قاله في ذلك<sup>(14)</sup>:

أعرُ شعرك الأطلالَ والدمعن القفرا      فقد طالما أرى به نعتك الحمرا  
دعاني إلى وصف الطلول مسلطاً      تضيق ذراعي أن أجوز له أمرا  
فسمعا أمير المؤمنين وطاعةً      وإن كنت قد جشمتني مركبا وعرا

هذه الأبيات لأبي نواس تصور الأزمة التي عاشها الشاعر العباسي، وهي أزمة تمثلت في كونه يعيش غطاً جديداً

من الحياة على المستويين المادي والمعنوي، وهو في الوقت نفسه محاصر بأشكال من التعبير وقيم في الفن الشعري كانت ملائمة في يوم ما لتجارب أسلافه ولكنها لم تعد ملائمة لعصره، - والفن - أو بالأحرى الفنان - يعاني الأزمة دائماً إذا كانت الحياة سابقة عليه؛ إذ من طبيعة الفنان أن يعكس نبض الحياة التي يعيشها، إن لم يتقدمها بخطوات<sup>(15)</sup>.

وإذا كانت المقدمة الطللية من بين ما استبقى الشاعر العباسي من المقدمات التقليدية نتيجة لما ذكرنا فإنها لم تعد تحتل مكان الصدارة كما كانت قبل ذلك، وكان تراجعها عن هذه المكانة تراجعاً ملحوظاً عند كثير من الشعراء؛ وحسبنا دليلاً على ذلك أن **دبوان المتنبي لا تكاد** عدد المقدمات الطللية فيه تزيد على عدد أصابع البدين مفسحة المجال لأنواع كثيرة من المقدمات، مثل مقدمات الغزل، والفخر، ووصف الطبيعة، والحكمة، والفروسية، والشكوى، والشيب والشباب.

## - 2 -

بعد هذه المقدمة التي لم يكن منها بد ندلف إلى صلب موضوعنا حيث نتعرف «جديد المقدمة الطللية في العصر العباسي».

يطرح هذا الموضوع سؤالين هما:

**أولاً -** إلى أي مدى جدد الشاعر العباسي في هذه المقدمة الطللية: ماذا أبقى من عناصرها التقليدية؟ وماذا

أضاف إليها من عناصر جديدة؟ وهو سؤال يتعلق بالتجديد الأسلوبي.

**ثانياً -** لماذا استبقى الشاعر العباسي ابن الحاضرة الجديدة هذا التقليد المرتبط بحياة البادية؟ أكان ذلك مجرد تقليد لمن سبقه أم كان يحمل دلالات خاصة؟ فالسؤال هنا يتعلق بالتجديد الدلالي.

سؤالان على قدر كبير من الأهمية، مما يؤكد أهمية الموضوع، وتشعب مناحيه، وحاجته إلى منهج دقيق، يقوم على تتبع النماذج، وطول الملاحظة، واستقراء الخصائص، واعتماد المقارنة، وتأمل الدلالة **بمستوياتها المختلفة**، مع عدم إغفال السياق التاريخي بقطبيه الرئيسيين: الشاعر والبيئة، وهو المنهج الذي نتبعه في الإجابة عن هذين السؤالين المهمين بما يكشف جوانب هذا الموضوع ويوفيه حقه من الاستقصاء والدقة والأمانة.

لقد ضمت المقدمة الطللية كما رسمها الشاعر الجاهلي مجموعة من العناصر أهمها:

الوقوف على الظلل أو وصف الديار

الظعن أو رحيل الأحباب

الرحلة أي رحلة الشاعر

وليس معنى هذا أن كل مقدمة طللية تجمع هذه العناصر

الثلاثة، فقد تجتمع في مقدمة واحدة، كما وجدنا في معلقتي طرفة ولبيد، وقد تقتصر المقدمة على عنصرين كما في معلقة زهير فقد اقتصرت المقدمة فيها على وصف الديار والحديث عن الطعائن، وقد تقتصر المقدمة على عنصر واحد مثل معلقة امرئ القيس فليس فيها من هذه العناصر سوى الوقوف على الطلل.

وسوف نتناول **كلًا** من هذه العناصر لنرى كيف استعملها الشاعر العباسي، ونتعرف مظاهر التجديد التي أضفاها عليها أسلوباً ودلالة.

\* \* \*

2- 1 «الوقوف على الطلل» أهم عناصر المقدمة الطللية، به تُستهل عادة، ولا تكاد تخلو منه.

نبدأ بحث هذا العنصر بالنظر في إحدى الوقفات الطللية للمتنبّي في مقدمة لإحدى قصائده في سيف الدولة، يقول فيها<sup>(16)</sup>:

فإنك كنت الشرق للشمس والغربا	فدينك من ربح وإن زدتنا كرها
فؤاداً لعرفان الرسوم ولا لها	وكيف عرفنا رسم من لم يدع لنا
لن بان عنه أن نلّم به ركبها	نزلنا عن الأكوار نحشي كرامه
ونعرض عنها كلما طلعت عثبا	ندم السحاب الغر في فعلها به
على عينه حتى يرى صندقها كذبا	ومن صحب الدنيا طويلاً ثقلت
إذا لم يعد ذاك التسميم الذي هبّا	وكيف التناذي بالأصائل والضحي

ذكرت به وصلأ كأن لم أفرز به      وعيشاً كأنني كنتُ أقطعه وثبا  
وفتانة العينين فتالة الهوى      إذا نحت شيخاً روائعها شبا  
لها بشر الدر الذي قلدت به      ولم أر بذراً قبلها قلد الشهبا  
فيا شوقاً ما أبقى ربا لي من النوى      ويا دمعاً ما أجرى ربا قلباً ما أصبى  
لقد لعب البين المشت بها وبي      وزودني في السير ما زود الضبا

فالمتنبي يقف على ريع الحبيب يحييه ويفديه، متعجباً من اهتدائه إلى رسوم دياره وقد سلبه حبه العقل والقلب، وإكراماً لهذا الحبيب يأبى أن يمر على ريعه راكباً، ويغضب له حين ينزل المطر عليه مُعقِباً آثاره، فيذم السحاب، ويعرض عنه كلما طلع.

لقد رحل الحبيب، وتعبرت الديار، فلا لذة ولا سعادة في الوقوف بها، وإنما ذكريات تهيج فتشير الأسي، وتضاعف الكروب، ذكريات عيشه بجوار الحبيب، ناعماً بوصله، سعيداً بقربه، مفتوناً بحبه، مأخوذاً بجماله.

ولتعرف مظاهر التطور في هذه الوقفة الطللية مقارنة بوقفات الشعراء في المقدمات الطللية القديمة يحسن أن نضع بين أيدينا واحدة منها نموذجاً للطللية القديمة كما رسمها الشاعر الجاهلي ولتكن طللية زهير بن أبي سلمى التي استهل بها معلقته، حيث يقول<sup>(17)</sup>:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم      بحومانة الدراج فالمثلّم  
ودار لها بالرقمتين كأنها      مراجيع وثم في نواشر معصم

بها العُين والأرامُ يمشين خلفاً      وأطلاؤها يتنهضن من كلِّ مَجْتَمٍ  
وقفت بها من بعد عشرين حجة      فلأيا عرفتُ الدار بعد توهُمٍ  
أثافي سَعْفاً في معرُوسٍ مرَّجَلٍ      ونؤيا كجِذَمِ الحوضِ لم يتشَلَمِ  
فلما عرفت الدار قلت لربها      ألا انعم صباحاً أيها الرُّبع واسلم

حين نقارن بين المقدمة التي ذكرناها وهذه المقدمة لزهير  
يمكن أن نلاحظ الكثير من مظاهر التطور في الوقفة الطللية  
لدى المتنبي لعل أبرزها:

- التخفف من كثير من عناصر الطلل التقليدي: فلا تحديد  
لمكان الربع، ولا تعديد لمعالمه وبقاياه، ولا ذكر للحيوانات  
التي تروح وتغدو فيه بعد رحيل أهله، ولا حديث عن  
الظعائن والارتجال، ولا وصف للناقة والصحرَاء، إلى غير  
ذلك من العناصر التي نجدها أو نجد بعضها في كثير من  
المقدمات الطللية لدى شعراء الجاهلية وشعراء العصر  
الإسلامي والأموي.

- هذا الأسلوب الجديد بما فيه من ألفاظ واضحة عذبة،  
وعبارات سلسلة محكمة، ومعاني تفيض رقة ودماثة،  
وصور طريفة، وإيقاع أخاذ يبلغ مداه في التقسيم الرائع  
الذي نجده في قوله:

فيا شوقاً ما أبهى وبأ لي من النوى      وبأ دمعاً ما أجرى وبأ قلباً ما أصبى

إنها سمات الأسلوب الجديد الذي جاء استجابة للحضارة



العصر، وطبيعة الحياة فيه، وما عرف من ألوان الترف، وضروب التأنق، فكان أن رقت المشاعر، وأرهفت الأحاسيس، وكان هذا البيت الذي يقطر رقة:

نزلنا عن الأكوار فشي كرامة      لمن بان عنه أن نلم به ركبها  
وهي رقة لا تخلو منها باقي الأبيات.

- تعكس الأبيات في طللية المتنبي الحياة العباسية بما عرفت من ترف وتأنق:

أما الترف فيظهر في تصوير بشرة الحبيبة بالدر الذي قلدت به، على ما نرى في قوله:

لها بشر الدر الذي قلدت به      ولم أر يدرأ قبلها قلد الشهباء  
ويظهر التأنق في ألوان البديع من طباق، وجناس، وحسن تقسيم، وهو بديع بتأثر في الأبيات لا نحس فيه تكلفاً وإنما قوة طبع وجمال صنعة.

- يتجلى لنا الشاعر العباسي بشقافته ورقيه العقلي خلال هذه المقدمات الطللية في تلك النظرات الكلية التي يصوغها حكماً يضمنها نظراته في الحياة، فوقوف المتنبي أمام الربع الذي أخلق بعد جدّة، وغدا مشيراً للآلام بعد أن كان موطناً للسعادة، يدفعه إلى النظر في الحياة وتأمل أمورها، ليرى أن ما حدث لهذا الربع يحدث لكل شيء، وأن الحياة لا تبقى شيئاً على حاله، فكل جديد إلى يلى، وكل وصل إلى قطيعة، وكل عمران إلى خراب، عن هذا النظر والتأمل تنبثق هذه الحكمة البليغة:

ومن صعب الدنيا طويلاً تقلبت على عينه حتى يرى صدقها كلها  
فهو إذ يبكي الطلل، ويفدي الربيع، ويحن إلى عهده، إنما  
يبكي تقلب الحياة وغدر الدنيا، ويحن إلى عهود سعيدة جادت  
بها عليه، لكنها لم تفتأ أن سلبته إياها، ولم تبق له إلا أطلال  
ذكرى.

ويسلمنا هذا إلى السؤال الثاني، وهو يتعلق بالغاية من  
استبقاء الشاعر العباسي للمقدمة الطللية التي لم تعد  
بطبيعتها البدوية تلائم حياته الجديدة. إنها غاية فنية وليست  
مجرد تقليد فاقد للوعي والقيمة؛ فقد غدت الأطلال عند  
الشاعر العباسي ومن جاء بعده من الشعراء رمزاً لما مضت به  
الحياة ففقده من شباب وحب وعهود سعيدة فهو يبكيها ويحن  
إليها، متمنياً لو عادت، وليس كلقالب الظلي بما يحمل من  
أحاسيس الفقد وما يهيج من مشاعر الحنين أقوى في التعبير  
عن ذلك.

فالأطلال هنا ليست أطلال البادية التي عرفها الشاعر  
الجاهلي ووقف بها وصورها في مقدماته الطللية، إنما هي  
أطلال الحياة، أو أطلال الزمن، أطلال لا تعرف عصراً دون  
عصر أو بيئة دون أخرى.

وإذا كان هذا هو أمر الدلالة العامة للطلل بعد أن انتقل  
من الطلل الحقيقي عند الشاعر الجاهلي والتقليدي عند الشاعر  
الأموي إلى الطلل الرمزي عند الشاعر العباسي فإن من الطبيعي  
أن يكون للطلل عند كل شاعر دلالاته الرمزية الخاصة داخل

هذه الدلالة العامة، هذه الدلالة الخاصة يمكن الكشف عنها بالتعرف على الشاعر: طبيعته وحياته وما مر به من ظروف وأحداث.

والكشف عن هذه الدلالة الرمزية الخاصة لطللية الشاعر أمر على درجة كبيرة من الأهمية، فبذلك يتم الكشف عن عالمه النفسي الخاص وتوضع تجاربه الشعرية في إطارها الصحيح، ويتم التناسق بين عالميه الواقعي والفني.

وفيما يتعلق بالمتنبي وطللياته ومنها الطللية التي قرأناها، فإن النظر في طبيعة المتنبي وسيرة حياته وشعره يكشف لنا بكثير من الجلاء، عن الدلالة الخاصة للرمز في طللياته.

فلم تكن حبيبته التي يتغزل بها ويسحّ الدموع على أطلالها امرأة في أغلب الظن، فحياة المتنبي وطبيعته واهتماماته توقفت على أن المرأة لم تجد مكاناً لها في قلبه وسط مطامحه التي لم تعرف لها حداً في الثروة والجاه، وسعيه الدائب لتحقيقها، فكانت عشقه الذي خفق له قلبه وملاً عليه حياته وحبه الذي تغنى به في قصائده، كما كانت مصدر قلقه وهمه الذي عكسه شعره شكوى وتمرداً وسخطاً على الحياة والناس. وهذا أمر مهم في حياة المتنبي تنبه له دارسو حياته وقتّه حين عرضوا لشعره في الغزل:

فالباحث الكبير عبد الوهاب عزام يرى<sup>(18)</sup> «أن أبا الطيب لم يكن غزلاً، لم يكن رقيقاً يأسره الهوى، يخفق له قلبه،

ويسيل دمه، ويغني لسانه... وليس في طبعه ونزوعه من أهل الغزل، وقد تجنّب الغزل في مطلع كثير من القصائد حيناً عن طريق الشعراء، وصرّح بلومهم على هذا إذ قال في مطلع قصيدة سيفية:

إذا كان مدحٌ فالنسيبُ المقدمُ      أكلُ فصيحٍ قال شعراً متّيمٌ  
وقال في قصيدة أخرى:

وما العشقُ إلا غرّةٌ وطماعَةٌ      يعرضُ قلبُ نفسه فيصابُ  
وغير فؤادي للغواني رميةٌ      وغير بنائي للزجاج ركابُ  
تركنا لأطراف القنا كل شهوة      فليس لنا إلا بهنٌ لعبابُ  
ولكنه حينما أراد أن يتغزل تأسياً بالشعراء استطاع أن يجيد.

ثم يذكر أمثلة من غزله معقياً عليها بقوله: «يتبين بهذا أن الرجل مجيد في الغزل، متصرف فيه. ولولا طبع شاعر، وبيان قادر ما أحسن هذا الإحسان في موضوع لا يميل له طبعه، ولا تخضع كبرياؤه له».

كما تنبه لذلك الدكتور سامي الدهان، فتساءل عقب ذكر أبيات للمتنبّي في الغزل قائلاً<sup>(19)</sup>: «من هي هذه الفاتنة التي أحبها المتنبّي؟ أي الدنيا أم المناصب العالية، أم الثروة والطموح والمجد والعز والنصر؟ وهل ترك قلبه مكاناً للمرأة فيه غير أن يلهو بذكر اسمها ليفتح بها شعره، ويعطر بها نسيده، فهي ثمال جميل يزين بيت الشعر عنده، وهي ديباجة مشرقة تستقبل السامع والقارئ، فلن نُصدّق قوله حين يبالغ في العشق:

وما هي إلا لحظة بعد لحظة إذا نزلت في قلبه رحل العقل  
جرى حبها مجرى دمي في مفاصلي فأصبح لي عن كل شغل بها شغل

ونحن مطمئنون بعد قوله إلى أن عقله ثابت يدير المعاني  
حول قصور الملوك والمدوحين، وإلى أن شغله بالمجد لم يقف  
أبدًا، فهو في هذا الغزل متصنع مع أصحابه، يقولون بأفواههم  
ما ليس في قلوبهم».

ونحن - وإن كنا نوافق الدكتور الدهان في أن قلب  
المتنبي لم يترك مكاناً للمرأة - لا نرى ما يراه من أنه كان  
يلهو بذكر اسمها في شعره تزييناً له وتعطيراً لنشيده؛ فما  
عرفنا المتنبي لاهاً بشعره، كما لم نعرفه متصنعاً يقول بضمه  
ما ليس في قلبه، وإنما عرفناه معبراً بصدق وقوة عن شخصيته  
بكل ما عانت من تجارب وما حملت من هموم، فشعره بحق  
مرآة لنفسه.

كما نتوقف عن قبول تفسير الأستاذ عبدالوهاب عزام  
بأنه تغزل تأسيماً بالشعراء؛ فالمتنبي بعبقريته من ناحية  
وهوم الكبري التي عاش لها إنساناً وشاعراً من ناحية أخرى  
أبعد من أن يصرف شعره في مجرد التقليد.

والذي نراه أن المتنبي قد اتخذ من هذا الغزل رمزاً لأمر  
أشد صلة بحياته وأقوى ارتباطاً بطبيعته، إنها تلك الآمال  
الكبيرة التي عاش بها ولها فترة من حياته، ولم تبرح مكانها  
من سويداء قلبه وبؤرة اهتماماته، فكانت هي الفاتنة التي

يتغنى بحبها، ويحلم باقتناصها، ولم يجد أقدر من الغزل أسلوباً ومصطلحات أداة تعبيرية يرمز بها إلى هذه الآمال والمطامح التي كانت شاغله الأكبر، ولا أقوى من الأطلال قالباً للتعبير عن ضياع هذه الآمال والأسى عليها ونعي الحياة لغدرها وتقلبها.

ولا نعدم أن نجد في شعر المتنبي ما يشي بهذه الغاية الرمزية لغزله وطللياته؛... ففي إحدى مقدماته يقول مخاطباً عاذلته<sup>(20)</sup>:

تقولين ما في الناس مثلك عاشقٌ	جدي مثل من أحبته تجدي مثلي
محبٌ كني بالبيض عن مرهقاته	وبالحُسن في أجسامهن عن الصُّل
وبالسُّمر عن سُمِّ القنا غير أنني	جناها أحبائي وأطرافها رُسلي
عدمتُ فزاداً لم تبت فيه فضلةٌ	لغير القناها القُرُ والحذق النُّجل
فما حرمتُ حسناً بالهجر غبطةٌ	ولا بلغتُها من شكا الهجر بالوصل

إنه عاشق لا نظير له؛ لأنه يحب من لا مثيل له، وليس هذا الحبيب إلا الحرب، فإذا تغزل بالبيض من النساء فإنما يكني بهن عن مرهقات السيوف، وإذا تغنى بحسن أجسامهن فما يقصد إلا أن يتغنى بصقال السيوف، وهو حين يتغزل بسمر النساء فليس ذلك إلا كناية عن الرماح، وما أحباؤه إلا ما يجتني من الحرب من نصر ومجد، ورسله التي تقرب بينه وبينها ليست إلا الأسنة، ثم يمضي فينكر أن يقف قلبه على ثنايا الحسان وأحداقهن؛ ويرى الغبطة الحقيقية في كسب

المعالي ونيل المجد والشرف لا في نيل اللذات ومواصلة الغانيات.

هذا حديث الشاعر عن غزله، وهو حديث يُصدِّقه ما عرفنا من طبيعته وسيرة حياته، فهل لنا بعد ذلك أن نعدَّ غزله ضرباً من اللهو وجرياً وراء الزينة؟ إننا على عكس ذلك نرى أن غزل المتنبي من الأهمية بحيث يمكن أن يُعدَّ مفتاحاً للكثير من مغاليق شخصيته بعد أن نحاذر هذا المنحى الرمزي وناط به مهمة التعبير الكائناني عن ما اضطرهم به قلبه من آمال وآلام<sup>(21)</sup>.

فإذا عدنا بهذا الفهم إلى مقدمة قصيدتنا لم نجد صعوبة في حملها عليه، فمن السهل أن نستشف منها دلالات رمزية، كأن يكون الربع الذي غبهر الدهر فطمس معالمه ونأى بالحبيب عنه وأتى على مصادر السعادة التي نعم بها الشاعر حيناً في رحاب هذا الربع وقرب ذلك الحبيب - يكون هذا الربع رمزاً لفترة مضت من حياته، هي فترة الشباب التي شهدت المدَّ الكبير لآماله وطموحاته، وكشف لنا شعره فيها عن نفس أقوى ما تكون أملاً وثقة عزماً، لا نستبعد أن يحن الشاعر إلى هذه الفترة وأن يتخذ من الطلل - بكل ما يحمل من معاني الحياة الغارية والسعادة الآفلة وبكل ما يشير من حنين ويهيج من ذكريات - رمزاً لهذا الماضي، يبكيه ويحن إليه من خلاله، فهذا الماضي بما عرف من آمال وهمم هو الخلق بأسى المتنبي والجدير بدموعه، أليس هو القائل<sup>(22)</sup>:

أحقُّ عافٍ بدمعك الهيمُ      أحدثُ شيءٍ عهداً بها القدمُ

وإذا كان الريع رمزاً لهذا الماضي فإن الحبيب الذي تغنى  
بجماله ويكى بينه يصبح رمزاً لما عمّر هذا الماضي من قوة  
النفس وكبار الآمال، وفي هذا السياق تأتي حكمته عن الدنيا  
وتقلبها وكذبها، حيث الشباب المنصرم والأمل الضائع.

ومما يحسن الإشارة إليه أن الدلالة الرمزية للظل كانت  
معروفة في هذا العصر، فكان يُتمثل بها في دلالات رمزية  
يمكن التعرف عليها بربطها بالسياق من جهة وبحياة من تمثّل  
بها وتاريخه من جهة أخرى، من ذلك ما يرى من أن ابن المقفع  
مرّ بيت نار للمجوس بعد إسلامه، فلما رآه أحس بحنين شديد  
إلى دينه المانوي القديم وأنشد بيتي الأحرص<sup>(23)</sup>:

يا بيت عاتكة الذي أتمزكُ      حنّ العدا وبك الفؤادُ موكلُ  
إني لأمنحك الصدود وإنني      قسما إلهك مع الصدود لأميلُ

\*\*\*

إضافة إلى ما رأينا من مظاهر التجديد في المقدمة  
الظليلية التي قرأناها للمتنبّي، عرفت المقدمات الظليلية في  
العصر العباسي مظاهر عديدة للتطور والتجديد.

2 - 2 منها أن أطلال الشاعر العباسي كانت في معظمها  
أطلالاً حضرية، عكست ما عرفت البيئة العباسية من جمال  
الطبيعة، وترف الحياة، فجاءت مغايرة لأطلال البادية.

فأطلال أبي نواس بمنأى عن البلى، تزداد على الأيام



حسن رسوم، وطيب نسيم، وتكتسي أثواب النعيم، بهذا  
يصفها حين يقول متسانلاً<sup>(24)</sup>:

لمن دمنَ تزاد حسنَ رسوم      على طول ما أقوت وطيب نسيم  
تجافى البلى عنهن حتى كأنما      لبسن على الإقواء ثوب نعيم

ولأطلال البحري بهجة لاتزال الريح تنشرها وتطويها،  
فهو يناديها قائلاً<sup>(25)</sup>:

يا دمنة جاذبتها الريحُ بهجتها      تبیت تنشرها طوراً وتطويها  
وأطلال أبي تمام حادها الربيع وكساها النور، فهي<sup>(26)</sup>:

دوارسُ لم يجفُ الربيعُ روعها      ولا مرُ في أغفالها وهو غافلُ  
فقد سحبت فيها السحائبُ ذيلها      وقد أخلت بالنور فيها الخمايلُ

وأطلال ابن المعتز فيها من جمال الطبيعة وترف الحياة ما  
عرفه هذا الشاعر الذي ولد وترى في قصور الخلفاء، يقول  
وقد وقف على منزلة الدويرة<sup>(27)</sup>:

لا مثلَ منزلة الدويرة منزلُ      يا دارُ جادك وإهل وسفك  
بؤساً للهر غيـرتك صروفه      لم ينج من قلبي الهوى ومحاك  
لم يحل للعينين بعدك منظرُ      ذم المنازل كلهن سواك  
أي المعاهد منك أندب طيبه      محساك بالأصال أم مفداك  
أم بردُ تلك ذي الفصون وذو الجنا      أم أرضك الميثاء أم رياك  
وكأنما سطعت مجامرُ عنبر      أوفت فأر المسك فوق ثراك  
وكأنما حصباء أرضك جوهرُ      وكأن ماء الورد دمع نذاك

وكأنما أبدي الربيع ضحيّة نشرت ثياب الوشي فوق رُباك

إن دويرة ابن المعتز الذي وقف عليها هنا تنعم بجمال الطبيعة، وضروب الترف:

فمن جمال الطبيعة فيها: طيب المعاهد، وبرد الظل، وجمال الغصون، وحلو الثمر، وميثاء الأرض، وجمال الحصباء، وطيب الندى، وسحر الربيع.

ومن ضروب الترف: مجامر العنبر، وفأر المسك، والجوهر، وماء الورد، وثياب الوشي.

فأين هذه الدويرة من ظلل الشاعر الجاهلي، وهل نرى ابن المعتز التزم بما دعا إليه النقاد المحافظون كما مثلهم الناقد الذي روى عنه بابي قتيبة؟

لم يكن لابن المعتز ولا لغيره من شعراء العصر العباسي أن يطبقوا هذه الدعوة فيقلدوا طليعية الشاعر الجاهلي بكل ما فيها من خصائص بيئته وعصره، ولو فعلوا ذلك لاغتربوا عن بيئتهم وعصرهم، ولأصبحوا عرضة لسهام اتجاه نقدي آخر، اتجاه تجديدي، يراعي الواقع الجديد، ويحكمه الذوق الحضري للعصر، أصحاب هذا الاتجاه كانوا يهيّبون بالشعراء أن يحترزوا في أشعارهم ومفتتح أقوالهم بما يتطير منه، ويُسْتَجْفَى من الكلام والمخاطبة، والبكاء ووصف إقفار الديار، وتشتييت الآلاف ونعي الشباب، وذم الزمان لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني<sup>(28)</sup>، فكان ما رأينا من

هذه الأطلال التي عكست آثار البيئة العباسية بما حفلت به من جمال الطبيعة وألوان الترف.

ولكن ما هذا الظلل الجميل الذي يتحدث عنه ابن المعتزل في أسى على ما أصابه من صروف الدهر، فقد غيَّرتَه، بل إنها محنته، ولكنها عجزت عن أن تمحو حبها من قلبه، فماتزال ماثلة فيه بكل ما عرفت من جمال، يذكرها، ويأسى لها ويحن إليها، ويدعو لها بالسقيا علّ الحياة تدب فيها؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل تكون مُبتسرة إذا لم تُؤسس على معرفة جيّدة بحياة ابن المعتز، وعلى فهم لشعره كله في سياق هذه الحياة، وفي مقدمة هذا الشعر الوقوف على الأطلال وبكاء الديار؛ ذلك أنه - على ما يتراءى لدارس حياته وشعره - أقواها تعبيراً عن همومه، وتصويره لنفسه.

ولد عبدالله بن المعتز سنة 247هـ، في قصر الخلافة بسامراء؛ فهو حفيد المتوكل، وأبوه المعتز الذي تولى الخلافة سنة 252هـ.

في هذا القصر وفي رعاية هذا الأب نشأ ابن المعتز منعماً بما ينعم به أمثاله من رصف العيش، ودعة الحياة، وعزة الملك، لكن هذا النعيم لم يدم طويلاً، فقد قلب الدهر له ظهر المحن وهو لما يزل غض العود لم يتجاوز التاسعة من عمره، ففي سنة 255هـ يهجم جند الخلافة من الأتراك على المعتز أبيه فيخلعونه ويعذبونه حتى الموت، ويُنفى الطفل عبدالله مع جدته قبيحة

إلى مكة بعد أن صودرت أموالها<sup>(29)</sup>، وهما محنتان أشد ما تكونان قسوة على الصبي، محنة خلع أبيه ومقتله، ومحنة النفي، وكانت المحنتان خليقتين بأن تتركاً آثاراً غائرة في نفسه لم تفارقه طيلة حياته، وكانتا وراء ما يشيع في شعره من نبرة الحزن وما يتخلله من شكوى تقلبات الدهر وغدر الإنسان، ومن ذكريات آسية للماضي الجميل الذي أصابته الأيام فيه، وأنى له أن ينسى هذا الماضي الذي مر عليه كحلم جميل لم يلبث أن استيقظ منه على واقع أشد ما يكون مرارة، فلا يزال ينعي هذا الماضي بمثل قوله<sup>(30)</sup>:

مر عيش عليّ قد كان لنا      ودهنتي الأيام فيها وحدا  
ولا يفتأ يتحسر عليه بمثل قوله<sup>(31)</sup>:

لهني على دهر الصبا القصير      وغصنه ذي الورق النضير  
وسكره وذنبه المغفور      ومرح القلوب في الصدور  
وطول حبل الأمل المجرور      في ظل عيش غافل غرير

هذه هي حياة الشاعر، ومأساته، ومشاعره، أفنكون بعيدين عن الصواب إذا فهمنا مقدماته الطللية في ضوء هذه الحياة وما عرفت من أحداث وما خلقت من مشاعر؟ وإذا لم نكن بعيدين عن الصواب في هذا الفهم أفنبعد في التأويل حين نربط بين هذا الطلل الجميل الذي يبكيه ابن المعتز ناعياً قسوة الدهر عليه، حين نربط بين هذا الطلل وماضيه السعيد الذي اغتالته صروف الدهر ولم تبق له إلا مشاعر أسى تملأ

عليه أقطار نفسه فلاتزال تلح في التعبير عنها بمختلف الأساليب، وليس كالوقوف على الديار والبكاء على الأطلال وسيلة لهذا التعبير؟

لعل هذا يفسر كثرة طلبيات ابن المعتز قياساً إلى معاصريه من الشعراء، وما ينعم به طلل ابن المعتز من مظاهر الترف والجمال، كما يفسر ظاهرة لافتة حين نجد أن كثيراً من الأماكن التي وقف عليها في طلبياته مرتبطة بهذا الماضي؛ فهي أماكن في سامراء أو مجاورة لها كالدويرة والمطيرة والكرخ.

\* \* \*

2 - 3 وقد يضمّن الشاعر العباسي مقدمته الطللية الحديث عما عرفه من مجون ولهو في مجالس اللهو، على ما نجد في قول سلم الخاسر في مقدمة مدحة له في موسى الهادي بن المهدي<sup>(32)</sup>:

سألتُ الديارَ وأطلالها	وما إن تجاوبَ سؤالها
منازلُ قد أقفرت بعدنا	وجرّت بها الريحُ أذيالها
وصهباءُ تعمل في الناظرين	شبتُ على الريق سلسالها
وقد كنتُ للكأس والغانيات	إذا هجر القومُ وصّالها

فالشاعر إذ تخفف من العناصر البدوية التقليدية في مقدمته الطللية أضاف إليها عناصر جديدة تنتمي إلى المجتمع العباسي الذي عرف تياراً قوياً من المجون واللهو.

ومن الطبيعي أن نجد هذا اللون من التجديد عند أبي نواس، فهو شاعر المجون وأستاذ فن الخمريات في العصر العباسي، من ذلك رائيته في مدح العباس بن عبدالمه حيث يستهلها بقوله (33):

ديارُ نوارٍ ما ديارُ نوارٍ كسوتك شجواً هنّ منه عواري

ثم ينتقل بعد هذا البيت مباشرة إلى المجون فيقول:

يقولون في الشيب الوقارُ لأهله وشيبي بحمد الله غيرُ وقارٍ  
إذا كنتُ لا أنفكُ عن طاعة الهوى فإنّ الهوى يرمي الفتى بهوارٍ  
فها إن قلبي لا محالة مائلٌ إلى رشابٍ يسمي بكأس عُقارٍ  
شمولٍ إذا شجّت تقول عَفِيقَةٌ تنافس فيها السومُ بين تجارٍ

\*\*\*

4-2 على أن التطور الأهم في بقاء الأطلال لدى الشاعر العباسي يتمثل في التحرر من الطلل التقليدي: بأماكنه المتوارثة، وعلاقته الحميمة بالنسيب بما أنه وقوف على ديار الحبيب، وارتباطه الغالب بشعر المديح فإن تجاوزه لم يعد الفخر والهجاء.

فقد تحررت بعض ظلمات الشاعر العباسي من هذه التقاليد التي حددت معالم الطلل القديم، فجاءت أطلالاً عصرية حضرية وثيقة العلاقة بالشاعر بيئةً وحياةً وتجربةً، وتحررت من الارتباط بالغزل والمدح لتتسع لكثير من التجارب الشعرية التي تفجرها أحاسيس الفقد.

فقد بكى الشعراء أطلال القصور والقبور والندامي،  
ووقفوا على ديار الموتى، كما بكى شعراء الشيعة ديار أهل  
البيت.

فمن الوقوف على أطلال القصور رائية البحتري في  
مصرع الخليفة المتوكل، وقد استهلها ببكاء القصر الذي شهد  
هذه المأساة، وهو قصر «الجعفري» على نهر القاطول بسامراء،  
وهي مأساة كان الشاعر من شهودها، يقف البحتري على هذا  
القصر بعد هذه المأساة، وقد أصبح ظللاً موحشاً: هجره أهله،  
وقوضت أركانه، فيبكيه ذاكرة ما كان عليه قبل مصرع الخليفة  
من عز ومنعة، وما عرف من حسن وأنس، مصوراً الحالة التي  
انتهى إليها، والجريمة التي روعت قاطنيه، فيقول<sup>(34)</sup>:

محلٌ على القاطول أخلق دائرة	وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره
كأن الصبا تُوفي نذوراً إذا انبرت	تراوحه أذبالها وتباكـره
ورب زمان ناعم ثم عهد	ترق حواشيه ويونق ناخره
تفبر حسن الجعفري وأنسه	وقبوض يادي الجعفري وحاضره
محمل عنه ساكنوه فجاء	فعمادت سواء دوره ومقاهره
إذا نحن زرناء أجـد لنا الأسى	وقد كان قبل اليوم يبهج زائره
ولم أنس وحش القصر إذ ريع سره	وإذ دُعرت أطلاله وجاذره
وإذ صيح فيه بالرحيل فهتكت	على عجل أستاره وستائره
ووحشته حتى كأن لم يبق به	أنيس، ولم تحسن لعين مناظره
كأن لم تبت فيه الخلافة طلقة	بشاشتـها والملك يُشرق زاهره

ولم تجميع الدنيا إليه بهاها      وبهجتها والعيش غش مكاسره  
فأين الحجاب الصعب حيث قنعت      بهيبتها أبوابه ومقاصره

فنحن هنا مع طلل عصري هو قصر الجعفري للخليفة المتوكل، وليس للطلل هنا علاقة بالنسيب الذي ارتبط به الطلل القديم، ولسنا هنا مع مقدمة لقصيدة مدح أو فخر أو هجاء وهي أغراض المقدمة الطللية في الشعر القديم، وكل هذه مظاهر مخالفة للطلل التقليدي توضح مدى التطور الذي بلغه طلل الشاعر العباسي.

وقد يقف الشاعر العباسي على قبر من يرثيه وقوف الشعراء السابقين على **أطلال ديار الأحبة**، فيتعرف رسومه كما كانوا يتعرفون، وينزل عن ظهور الرواحل إكراماً له كما كانوا ينزلون، ويطلب من صاحبه أن يعوحوه إليه مثلما كانوا يصنعون، ثم يكون البكاء على ساكن هذا القبر وتعداد مآثره كما كانوا يبكون أحباءهم اللاتي كن يقطن الديار ويعددون محاسنهن.

هذا ما نجده في قصيدة للشريف الرضي يرثي أبا إسحاق الصايي يستهلها بقوله واقفاً على قبره<sup>(35)</sup>:

أعلم قبراً بالثنيّة أنا      أقمنا به نغى الندى والمعالي  
حططنا فحيينا مصاعبه أنها      عظام المساعي لا العظام البوالي  
مررنا به فاستشرفتنا رسومُه      كما استشرى الروضُ الظباء الجوازي  
وما لاح ذاك التراب حتى تحلّت      من الدمع أو شال ملأ المآقيا



نزلنا إليه عن ظهور جسادنا      نكفكف بالأهدي الديموع الجواريا  
ولما تجاهشنا الباء ولم نطق      عن الوجد إقلاعا علرنا البواكيا  
أقول لركب رائحين تعرجوا      أريكم به فرعا من المجد ذاويا  
الموا عليه عاقرين فلتنا      إذا لم نجد عقرأ عقرنا القوافيا  
وحطوا به رحل المكارم والعلى      وكهبوا الجفان عنده والمقاريا  
ولو أنصفوا شقوا عليه ضمائرا      وجزوا رقابا بالطبي لا نواصيا  
وقفنا فأرخصنا الديموع وربما      تكون على سؤم الغرام غواليا

وإذا كان الشريف الرضي قد وقف في مرثيته على قبر  
المرثي فإن بشار بن برد يستهل رثاء نديمين له بالوقوف على  
أطلال ديار ذكرته بهما، فيقول<sup>(٢٦)</sup>:

أمن وقوف على شام بأحصاء      ونظرة من وراء العابد الجادي  
تهكي نديمك راحا في حنوطهما      ما أقرب الرائح المبقي من الغادي

ووقفة بشار وإن كانت قصيرة فإن المعجم الطللي مائل  
فيها، فقد وقف على «شام»، وهي جمع شامة، ومعناها  
العلامة المخالفة لسانر اللون، والمقصود هنا رسوم الديار  
وأطلالها، ونظر من وراء «العابد»، و«العابد» الخاشع،  
والمقصود به هنا آثار الديار التي كانت واضحة فدرست مثل  
النوي يتثلّم، واستعار بشار «العابد» لهذا المعنى كما استعار  
النايعة لذلك لفظ «الخاشع» في قوله «ونوي كجذم الحوض  
أثلّم خاشع»<sup>(٣٧)</sup>.

وكان لشعراء الشيعة وقفاتهم على ديار آل البيت،

يبكون خلوها منهم، ويذكرون الرزايا التي حلت بها وبأهلها،  
ويسترجعون ماضيها حين كانت عامرة بهم، ويدعون لها ولهم،  
في استيحاء لوقوفات الشعراء القدماء على الأطلال، من ذلك  
قول سليمان بن قتيبة<sup>(38)</sup>:

مررتُ على أبيات آل محمد      فلم أرها عهدي بها يوم حُلّتِ  
فلا يُبعد الله الدمارَ وأهلها      وإن أصبحت من أهلها قد تَخَلَّتِ  
وكانوا رجاءً ثم عادوا رزيةً      ألا عظمَتْ تلك الرزايا وجَلَّتِ

وفي شعر الزهد وجد أبو العتاهية في بكاء الأطلال  
وسيلة فنية جيدة للتعبير عن تقلب الدنْب وفنائها فاستهل بها  
إحدى قصائده مطوراً في معانيها لتغدو ذات دلالات زهدية،  
يقول في مقدمة هذه القصيدة<sup>(39)</sup>:

لَمَنْ طَلَّلْ أَسْـبَابَهُ      مَسْـعُوطَةٌ مَنَازِلُهُ  
غَدَاةٌ رَأَيْتَهُ تَنْعَى      أَعَالِيَهُ أَسَافِلُهُ  
وَكُنْتُ أَرَاهُ مَسْـأُولاً      وَلَكِنْ يَادُ أَهْلَهُ  
وَكُلُّ لَاعْتِسَافِ الدَّهْرِ      مَعْرُوضَةٌ مَقَاتِلُهُ

ولعل من الطريف أن أبا نواس الذي عرف بشورته على  
المقدمة الطللية لم يفلت من تأثيرها فإذا هو يستوحىها في  
خميرية بديعة له وقف فيها وصحبه على محلة من محلات  
الأكاسرة في المدائن لم يبق منها إلا أطلال بعد أن تركها ندامى  
الشراب، فقال في استيحاء بديع للطلل التراثي منشئاً طللأ  
عصرياً نواسياً<sup>(40)</sup>:

ودار ندامي عطّلوها وأدلجوا  
مساحبٌ من جرّ الزقاق علي الثرى  
حبستُ بها صحبي فجددتُ عهدهم  
ولم أدر من هم غير ما شهدت به  
أقمنا بها يوماً ويوماً ثالثاً  
تدار علينا الراح في عسجدية  
قراراتها كسرى وفي جنباتها  
فللخمر ما زرت عليه جيورها

بها أثر منهم جديد ودارسُ  
وأضغاثُ ربحانٍ جني وياسُ  
واني على أمثال تلك لحاس  
بشرقي ساهط الديار الهساسُ  
ويوماً له يومُ الترحّل خماس  
حبتها بألوان التصاور فارس  
مها تدرّجها بالقسي الفوارس  
وللماء ما دارت عليه القلاص

ولعل أطرف طلليات أبي نواس، بل لعلها أطرف طلليات العصر العباسي طلليته التي جاءت تحت عنوان «**وابل الإفلاس**» حيث يقف على ريع الغنى وأطلال حُسن الحال، يحبهما ويأسى لما حل بهما من بؤس وما رتع فيهما من فقر حين جادهما وابل الإفلاس، وهي طللية يمكن أن تعدّ من الشعر الفكاهي وإن شئنا قلنا: شعر الشكوى الفكاهية، يقول فيها<sup>(41)</sup>:

حي ريع الغنى وأطلالُ حُسن  
جادهما وابلٌ ملثٌ من الإف  
ثاوياتُ ما بين دار لقبيط  
فحلّاء الصباغ من دار تبجا  
ترتعي عُفراً شدة الحال فيها  
لم يذر من سكانها حادثٌ الأ  
جوف بيت منها خواء خراب

السحال أقوين من زمانٍ ودهر  
للاس قمره ريعٌ بؤس وضر  
ما يزايلنها فكتّابٍ بحر  
ت إلى الجدول الذي ليس بجري  
وظبا فاقة وظلمانٌ فُقر  
يامٍ إلا فستى أعينٍ بصبر  
ذهب السيلُ منه شطراً بشرط

عَدِمَ الْمُؤَنِّسِينَ غَيْرَ كَرَارِهِ      حَسَّ يَحْسُلِينَ هُمَّهْ فِي قَمَطَرِ  
وَجَزَّازٍ فِيهَا الْفَرِيبُ إِذَا جَا      عَ قَرَاهَا فَمَالُ بَطْنًا لَظْهَرِ  
ثُمَّ وَالِي بَيْنَ الْجُشَاءِ كَأَن قَدْ      بَلَغَ الشُّبُعَ مِنْ قَلْبِيَّةِ جُزْرِ  
وَالرَّقَاشِي مِنْ تَكْرُمِهِ تَجْدُ      زَا أَمْعَاذِهِ بِإِنْشَادِ شَعْرِ

\* \* \*

2- 5 وقد ازدهر «شعر الحنين إلى الأوطان» في العصر العباسي، وما يهمنا في هذا السياق أن هذا الشعر كان في الكثير منه صورة متطورة لشعر الوقوف على الأطلال ويكاء الديار، ففي كليهما وقوف على الرسوم، ودعاء للديار، واسترجاع لما مضى من ذكريات سعيدة، وإن كان الوقوف في شعر الحنين وقوفاً قلبياً يستحضر الشاعر فيه صورة الأوطان التي اغترب بها استحضاراً يهيج من الأحاسيس ما كان يهيج لدى الواقفين على الأطلال في الشعر القديم، فلا غرو أن وجدنا تشابهاً في المعاني والأساليب والألفاظ مما يبرر عد هذا النوع من شعر الحنين صورة متطورة لشعر الوقوف على الأطلال.

من أمثلة ذلك قول أبي فراس يحن إلى موطنه «منبج» حين كان في أسر الروم<sup>(42)</sup>:

قَفَّ فِي رَسُومِ الْمَسْتَجَا      بِ وَحْيٍ أَكْنَافِ الْمَصَلَّى  
فَالْجُوسِقُ الْمِيْمُونُ فَالْمُ      قِيَا بِهَا فَالْتَهَرُّ أَعْلَى  
تِلْكَ الْمَنَازِلُ وَالْمَلَا      عَبَّ لَا أَرَاهَا اللَّهُ مَحْضَلَا

أوطنتُها زمن الصبا	وجعلتُ منج لي مَجَلًا
حَرَمُ الوقوف بها عليّ	وكان قبل اليوم حلاً
حين التفت رأيت ما	سأبها وسكنت ظلاً
تر دار وادي عيّن قبا	صر منزلاً رحباً مُطلًا
وتحل بالجسر الجنا	ن وتسكن الحصن العلى
وإذا نزلنا بالسلسوا	جير اجتئنا العيش سهلاً
والماء بفصل بين زهر	الروض في الشطين فصلاً
كسباط وشي جرُدت	أيدي القبون عليه نصلاً

2-6 وقد يكون التجديد في عنصر «الطلل» محدوداً في إطار التجديد لإحدى مفرداته: بناء عليه، أو تحويراً فيه، أو إطرافاً في الأسلوب والتصوير.

فمن مفردات المقدمة الطللية الموروثة «الحديث إلى الخليل أو الخليلين»، وقد وحدا من الشعراء العباسيين من يستخدمه استخداماً فنياً يوظف فيه توظيفاً جديداً بحيث يغدو قادراً على التعبير عن الكثير من المشاعر في بناء أسلوبه فيه كثير من الجدة والطفرة.

يقول ربعة الرقي<sup>(43)</sup>:

خليلي هذا ربع ليلي فقيدا	بعبريكمما ثم ابكيا ومجدا
قفا أسعداني بارك الله فيكما	وإن أنتما لم تفعلنا ذاك فاقعدا
والا فسيروا واتركاني وعولتي	أقل لجنابي دمنة الدار أسعدا
فقالا وقد طال الشوي عليهما	لعلك أن تنسى وأن تتجلدا

فسرّ عنك قد عُنيتنا وحبستنا      على دَمَن الأطلال يوماً مطرُداً  
 يلومُ على ليلَى خليلي سفاهاً      وما كُنْتُ أهلاً في الهوى أن أفتدا  
 لعمرى أيّ ليلَى لئن شطَّت النَّوى      ليلَى لقد صادت فزاداً مُعمداً  
 قتولُ بعينِها صيودُ بدلها      وما تقتل الفتيانَ إلا تَعَمداً

هذه المقدمة الطللية بناها الشاعر على جزئية من جزئيات  
 الطلل القديم هي « نداء الخليل ».

وما يلفت نظرنا في هذه المقدمة أنها رغم امتدادها  
 لتستوعب الكثير من الأبيات قد اقتصرت مهمة الربع فيها  
 على كونه المثير لتلك المشاعر، وعلى أنه المكان الذي شهد هذا  
 الموقف، فلم نعرف عنه إلا أنه ربع ليلَى، وأنه دمن أطلال.

أما مركز الثقل في تلك المقدمة فكان تصوير الشاعر لما  
 أثاره ذلك الربع من مشاعر جياشة عن طريق ذلك الحوار  
 الرقيق وبين خليليه، ومع حوار فجع إلى حد كبير في إبراز فكرة  
 الشاعر وتحسيد أحاسيسه من خلال هذا الامتداد لحضورهما  
 على مساحة أبيات المقدمة، كما أضفى على المشهد الحيوية  
 والحركة، ومنع المقدمة الصبغة الدرامية، كل هذا في أسلوب  
 يفيض رقة وعذوبة.

ومن مفردات الطلل القديم « الدعاء بالسقيا »، لكن  
 المتنبي يجري تحويراً قوياً في هذا الدعاء الطللي الموروث،  
 فيحيله من دعاء للديار بالسقيا إلى دعاء عليها بالعطش أو  
 سقيا السم النقيع، فقد ساء منها أنها لا تعرف شيئاً عمن  
 كانوا يقطنونها، وأنها لم تبك رحيلهم. يقول<sup>(44)</sup>:

مُلْتُ القطر أعطشها ربوعاً      وإلا فاسقها السم النقيعاً  
أَسألها عن المتبئرينا      فلا تلزي ولا تلزي دموعاً

وأبو العلاء المعري حين يحيي الربيع لا يرضى له ما عرف  
من تحية الأربع؛ لأن ربه أمير المغاني والحبيبة التي تقيم فيه  
أميرة الغواني، ولذا فهو يحييه تحية الملوك، فهي ما تليق به.  
يقول (45) :

تحية كسرى في السناء وتبع      لربك لا أرضى تحية أربع  
أميرُ المغاني لم تزال أميرة      به للغواني في مصيف ومريع

وابن المعتز الذي عرف بالإبداع في التصوير يقدم صوراً  
طريفة للأثافي إحدى مفردات الطلل القديم: وذلك في  
قوله (46) :

أُيْ رَسَمَ لَأَلْ هَنَدٍ وَدَارٍ      دَرَساً غَيْرَ مَلْعَبٍ وَأَوَارٍ  
وِثْلَاثٍ دَنُونٍ لَا لَاشْتِبَاقٍ      جَالِسَاتٍ عَلَى قَرِيصَةٍ نَارٍ  
وقوله (47) :

عَرَجَ عَلَى النَّارِ الَّتِي كَتَبَهَا      تَغِيرَتْ مِنْ بَعْدِ عَهْدِنَا بِهَا  
غَيْرَ ثَلَاثٍ لَمْ تَزَلْ تَشْقَى بِهَا      كَتَفَطَ الْقَاءَ لَدَى كُتَابِهَا

### - 3 -

3-1 فإذا كنا مع «الظعن» أحد عناصر المقدمة الطللية وجدنا  
الكثيرين من الشعراء العباسيين يستخدمون قلبه في تجاريمهم

الجديدة مستثمرين قدرته التعبيرية على مشاعر الفقد والحنين استخداماً يشي بقدرة الشاعر العباسي على التوظيف للقوالب الشعرية القديمة في التعبير عن تجاربه الخاصة.

ومرة أخرى نعود إلى معلقة زهير بن أبي سلمى لنضع أمامنا نموذجاً لعصر الظعن عند الشاعر الجاهلي؛ حتى إذا ما عرضنا نموذجاً له عند الشعر العباسي أمكن تبين مظاهر التجديد في ضوء المقارنة بين النموذجين، يقول زهير واصفاً الظعن في معلقته<sup>(48)</sup>:

تَهِصِرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَانٍ	تَحْمِلُنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثْمٍ
جَعَلَنَ الْقَنَانُ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَنَهُ	وَكَمَ بِالْقَنَانِ مِنْ مُحَلٍّ وَمُحَرَّمٍ
عَلُونِ بِأَنْمَاطٍ عَتَاقٍ وَكَلَّةٍ	وَرَادِ حَوَاشِيهَا مَشَاكِهِةَ الدَّمِ
وَوَرُكُنَ فِي السُّوَيَانِ يَعلُونُ مَعَنَهُ	عَلَيْهِنَّ ذُلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِمِ
يَكْرُنُ بِكَوْرًا وَاسْتَحْرُنُ بِسُحْرَةٍ	فَهْنُ بَوَادِي الرُّسِّ كَالْيَدِ لِلْغَمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهَى لِلطَّيْفِ وَمَنْظَرُ	أَنْيَقَ لَعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ
كَأَنَّ فَنَاتِ الْعَيْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ	نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْقَنَا لَمْ يُحْطَمْ
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامَهُ	وَضَعْنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوَيَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ	عَلَى كُلِّ قَيْئَنٍ قَشِيبٌ وَمُقَامٌ

في هذا الظعن لزهير تطالعنا عدة لوحات تقدم مشاهد مادية تصور كثيراً مما يتعلق بالظعائن في ارتحالهن فيذكر الأماكن التي بدأن منها والتي مررن بها والتي انتهين إليها، واصفاً هذه الأماكن، كما يصف الستائر التي تغطي الهوداج،



ويصور جمال المنظر، ويتحدث عما يخلفه في الأماكن التي يرتحل عنها، والإبل التي يرتحل عليها، وهي كلها كما نرى مشاهد مادية تتعامل مع حاسة البصر، فلا غرو أن خاطب خليله بقوله: تبصر خليلي هل ترى.

هذا ظعن الشاعر الجاهلي، ولا يكاد يختلف عنه ظعن الشاعر الأموي، لننظر في ظعن الشاعر العباسي لنرى إلى أي مدى جدد فيه؟

الشاعر «أشجع السلمي» يتحدث عما سيشهده الغد من رحيل الأحبة، وتفرق أهل الهوى فيكون له مع قلبه هذا الحديث الرقيق مستخدماً فكرة الظعن استخداماً فيه كثير من الجدة والطرافة، يقول مبتدئاً مدحاً له في جعفر البرمكي (49):

أَتَصْبِرُ يَا قَلْبُ أَمْ هَجَزُ	فَإِنَّ الدِّيارَ غداً يَلْقُ
غداً يَتَفَرَّقُ أَهْلُ الْهوى	وَيَكْثُرُ بِاكَ وَمِمَّا تَرْجِعُ
وَتُخَلِّفُ الْأَرْضَ بِالطَّاعِنِ	مِنْ وَجْهٍ تَشْتِ وَلَا تُجَمِّعُ
وَتَفْنِي الطُّلُوبَ وَبَقِيَ الْهوى	وَيَصْنَعُ ذُو الشَّوقِ مَا يَصْنَعُ
رَأَيْتَكَ تَبْكِي وَهَمَّ جِيرةً	فَكَيْفَ تَكُونُ إِذَا وَدَّعُوا
وَرَأَيْتَ بِهِمْ أَوْ غَدَتِ أَيْنُقُ	تَحُبُّ عَلَى الْأَيْمَنِ أَوْ تَوْضِعُ
أَتَطْمَعُ فِي الْعَيْشِ بَعْدَ الْفرا	قَ لَيْتَ لِعَمْرِكَ مَا تَطْمَعُ

فالظعن هنا ليس وصفاً خارجياً للمشهد يرصد التفاصيل المادية ويتجه إلى حاسة البصر كما رأينا في ظعن زهير، وإنما هو حديث إلى القلب يتجه الشاعر فيه إلى داخله في

استشراق للمشاعر والأحاسيس، وتعرف ما يعتور القلب منها حين يفارق الطاعنون، لقد وظف الظعن هنا توظيفاً فنياً بالغ الجودة في التعبير عن أثر فراق الأحبة على الشاعر، فالظعن هنا لا يعدو أن يكون مثيراً، على حين انصب الاهتمام على مشاعر الفراق التي أصبحت مركز الثقل، وهو أمر يختلف فيه عن الظعن القديم كما قرأناه عند زهير.

وفي هذا السياق - سياق الحديث عن التجديد في عنصر **الظعن** لدى الشاعر العباسي - تطالعنا طليعة لابن المعتز يصطنع فيها أسلوباً جديداً في الحديث عن الظعن، ينهض على حوار بين الشاعر والظل والركب بطريقة لا أظنه قد سبق إليها، يقول<sup>(50)</sup>:

تعاهدتك العهد يا ظل	حدثت عن الطاعنين ما فعلوا
فقال لم أدر غير أنهم	صاح غراباً بالبين واحتملوا
لا طال ليلى ولا نهاري لمن	يسكنني أو يردهم قل
ولا تحملت بالرياح ولا الـ	خود ومفناي منهم عطل
عليّ هذا فما عليك لهم	قلت حنين دمعته تبل
ورائي مقل الضمائر عن	حب سواهم ما حنت الإبل
فقال هلاً اتبعتم أبداً	إن نزلوا منزلاً وإن رحلوا
هيهات إن المحب ليس له	هم بغير الهوى ولا شغل
تركت أيدي النوى تقودهم	وجئتني عن حديثهم تسأل
فقلت للركب لا قرار لنا	من دون سلمى وإن أبي العذل
ولم نزل نخبط البلاد بأخـ	غاف المطايا والظل معتدل

كأنما طار تحتها فزعُ      على أكفُ الرياح ينتقل  
يفري بطون النقا النقي كما      يطعن بين الجوانح الأسلُ  
حتى تهبت في الفجر طعنهمُ      وسائق الصبح بالدجى عجلُ  
فلم يكن بيننا سوى اللحظ وال      سمع كلامُ لنا ولا رسلُ

- 4 -

وفي عنصر « الرحلة » أدخل الشاعر العباسي الكثير من التجديد.

4 - 1 - فمن الشعراء من أبقى على الراحلة القديمة، فارتحل على الناقة كما فعل الشاعر القديم، ولكنه لم يصنع صنيعة حين أطل الوقوف عندها واصفاً ضخامتها وقوتها وأعضائها في اهتمام شديد بها وبصر بكل أمورها<sup>(51)</sup>.

لم يصنع الشاعر العباسي ذلك مع الناقة حين أبقاها في مقدمته، ربما لأنه لا يمتلك خبرة الشاعر القديم في هذا الجانب، وربما - وهو الأرجح - لأن ذلك لم يكن يعينه في توظيفه لهذا العنصر القديم، فقد كان كل ما يعنيه أن يبرز مشقة الرحلة، وأن يصور ما لاقاه فيها من عناء، مسقطاً ذلك على الناقة ومتخذاً منها وسيلة فنية تحمل عبء هذا التعبير، فأغلب الظن أننا لسنا هنا مع ناقة حقيقية، وإنما هي رمز فني لوسائل الشاعر في رحلته إلى الممدوح، أو رحلته في الحياة، فكانت وقفات قصيرة بقدر ما تؤدي هذه الوظيفة الرمزية.

فالبحتري يتحدث عن الراحلة في بيت واحد، فيقول<sup>(52)</sup>:

لَا كَلْفَنُ الْعَيْسِ أَبَعْدَ غَايَةٍ يَجْرِي إِلَيْهَا خَائِفٌ أَوْ مَرْتَجٍ

وقد يطيل شيئاً ما ولكنه لا يعدو هذه الدلالة الرمزية،  
فيقول (53):

وهي العيسُ دهرها في أرحالٍ      من حلولٍ أو قرقةٍ من جميع  
وسرى تتحبه بالوحد حتى      تصدع الليل عن بياض الصديق  
كالهري في الهري وبحسن أحيا      نا تسوعاً مجدولة في التسوع

وقد تقوم «الراحلة» بحمل عبء التعبير عن المعنى المدحي، آخذة مكان الشاعر أو مشاركة له في ذلك التعبير، في تقنية فنية عالية توحد بين الشاعر وراحلته، وتعمق المعنى المدحي حين يتجاوز الإحساس به والتعبير عنه الشاعر إلى الراحلة. هذا ما نجده في قول مروان بن أبي حفصة في مقطوعة جاءت في مدح معن بن زائدة الشيباني (54):

إذا ما تذكرتُ النظيمَ ومطرَقاً      حننتُ وأبكاني النظيمَ ومطرَقُ  
نحنُ قُلوصي نحو صنعاء إذ رأت      سماء الحيا من نحو صنعاء تهرقُ  
نحنُ إلى مرعى بصنعاء مخصبٍ      وشرب رواء مآزه لا يرتقُ  
وقد وثقت أن سرف يصبحُ رُهاً      إذا وردت أحواض معن ويفيقُ  
تؤم شريكياً تهلل بالحيا      مخائله للشائمين فتصنقُ

ففي هذه المقطوعة المدحية تشخص قُلوص الشاعر وراحلته إلى الممدوح لا ليتفنن في وصفها شأن الشاعر القديم، وإنما لتوظف في أداء المعنى المدحي الذي تمحضت له المقطوعة وهو الكرم.

وإذا كانت راحلة مروان إلى ممدوحه قد حملت من المشاعر ما صور كرم الممدوح فإن رواحل الشريف الرضي إلى محبوبته قد حملت من مشاعر الشوق وعلامات الهوى ما صور شوق الشاعر وعظيم حبه. يقول في مقدمة إحدى قصائده في مدح أبي إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي<sup>(55)</sup>:

عُجِبْنَا عَلَى الرِّكْبِ أَنْضَاءَ مَحْزُومَةٍ      أَتَقَالُهَا الشُّوقُ مِنْ بَادٍ وَمَكْتَمِ  
مُوسُومَةٍ بِالْهَوَى يُنْزَى بِرُؤْيَا      أَنْ الْمَطَايَا مَطَايَا مُضْمَرِي شَجَنِ

لقد كانت الراحلة «الناقة» بهذه الدلالة وذلك الأسلوب أكثر عناصر الطليعة حضوراً في قصيدة الشاعر العباسي، وقدم لها صوراً فيها من الإبداع والطرافة ما يشي بقدرته على تفتيق المعاني من ناحية، وخصب مخيلته التصويرية من ناحية أخرى.

وحفل شعر أبي تمام بهذه الصورة الطريفة، منها قوله<sup>(56)</sup>:

وركب كأطراف الأُسنة عرُسوا      على مثلها والليل تسطو غياها  
لأمر عليهم أن تتم صدوره      وليس عليهم أن تتم عواقبه  
على كل رواد الملائم تهـدمت      عريكته العليا وانضم حاله  
رعته القياقي بعدما كان حقه      رعاها وماء الروض ينهل ساكه  
فأضحى الفلا قد جدّ في برّي نحسه      وكان زماناً قبل ذلك بلاعبه  
فكم جذع واد جبّ ذروة غارب      وبالأأس كانت أكتمته مذانبه

ولم يكن المعري أقل منه إبداعاً في تصوير راحلته؛ فهو القائل في إحدى مقدماته<sup>(57)</sup>:

إلام ونسيم تنقلنا ركباً	وتأمل أن يكون لنا أوام
فنجزيها على الحسنى، وأهل	لما ظننت خلافتك الحسان
وكانت كالتخييل فظل كل	ومشبهه من الضمر الإهان
تخيلت الصباح معين ماء	فما صدقت ولا كذب العيان
وقد دقت هواديهن حتى	كأن رقابهن الحيزان
إذا شربت رأيت الماء فيها	أزترق ليس يستره الجران
سترجع عنك وهي أعز أهل	إذا أهل أضر بها امتهان
لها فرحاً فوثق الأرض أرض	ومن تحت اللبائن لها لجان

لقد اهتم الشاعر العباسي كما رأينا في هذين النموذجين بإبراز العلاقة الحميمة بينه وبين راحلة ٤، فلهما نفس الهم والهدف والمشاعر، ومن هنا كان تجدد الأسلوب لأداء هذه الدلالة الجديدة، وكان التشخيص عنصراً أساسياً في هذا الأسلوب، كما كان لصناعة الشاعر العباسي دورها الهام في هذا التجديد، وكانت دقة الفكر والقدرة على اقتناص المعنى البعيد وسوق المثل والحكمة وراء ذلك الأسلوب الجديد، وكلها أمور عرف بها الشاعر العباسي.

\* \* \*

4 - 2 ومن الشعراء العباسيين من استبدل بالناقة راحلة المقدمة الظلمية التقليدية راحل آخر كانت أقرب إلى واقعهم وحياتهم.

ففي مقدمة لربيعه الرقي ترحل الحبيبة على « بغلة » ،  
وذلك في قوله (58) :

وما أدماء جُؤذَرها تراعي      وتلفو حين يُسمعها بُغاما  
بأحسن منك يوم رحلت عنا      وقد بلغت منامك اللثاما  
ومحنتك بغلة زينت برجل      مواشكة تنازعك اللجاما

والمتنبي يرحل إلى ابن العميد في مقدمة مدحة له فيه  
على الجياد ، فيقول (59) :

أرجان أيتها الجياد فإنه      عزمي الذي يذر الوشيج مكسرا  
لو كنتُ أفعل ما اشتبهتُ فعاله      ما شق كوكبك العجاج الأكلدا  
أُمي أها الفضل المبرُّ البتي      لأهممن أجل بحر جوهرا

وقد سجل ابن رشيقي هذه الظاهرة عند المتنبي مبينا  
سببها فقال: « المتنبي كان يذكر الخيل في كثير من شعره ،  
وكان يؤثرها على الإبل لما يقوم في نفسه من التهييب بذكر  
الخيول وتعاطي الشجاعة » (60) .

ودخلت « السفينة » بكثرة في هذا المجال لتأخذ مكان  
الناقة في مقدمات الطلل والظعن ، فقد كثرت السفن في هذا  
العصر ، وغدت وسيلة من وسائل السفر والترحال ، وكان هذا  
التطور في الحياة وراء التطور في المقدمة ، وليس معنى هذا أن  
العرب لم يعرفوا السفن قبل ذلك ، ففي تاريخهم ما يؤكد هذه  
المعرفة ، ولكن المؤكد أنها لم تكن وسيلة اترحال لهم ، وليس  
معنى هذا أن الشعر لم يعرف اترحال على السفينة قبل

العصر العباسي فقد سجل تاريخ الأدب للشاعر الأموي الأخطل السبق في ذلك<sup>(61)</sup>، لكن هذا يظل سبقاً فردياً، لم يغير شيئاً من سيطرة الناقة راحلة للشاعر الأموي في مقدماته، أما في العصر العباسي فقد أكثر الشعراء من الارتحال على السفينة التي غدت وسيلة ارتحال شائعة في العصر، فكان ارتحالهم عليها ارتحالاً حقيقياً، على حين أصبح الارتحال على الناقة ارتحالاً رمزياً.

من الشعراء الذين اتخذوا السفينة راحلة في مقدماتهم: بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبو تمام، والبحتري، وأبو الشيص:

يقول مسلم بن الوليد وقد ظعنت السفن بأحبته<sup>(62)</sup>:

يا ليت ماء الفرات يغبرنا      أين تولت بأهلها السفنُ  
ما أحسن الموتَ عند فرقتهم      وأقبح العيشَ بعد ما ظعنوا

ويتميز أبو الشيص في ذكره السفينة بالوقوف الطويل أمامها مسهباً في وصفها، وكأنه يعيد لنا صنيع الشاعر القديم حيال الناقة، يقول في مقدمة مدحته لعقبة بن الأشعث<sup>(63)</sup>:

ويحرّ بحر الطرف فيه قطعته	يهنؤ من غير عُر ولا جرب
ملاحكة الأضلاع محبوكة القرا	مداخلة الدايات بالقصار والخشب
موتقة الألواح لم يلم مستنها	ولا صفحتيها عَفْدُ رحل ولا قتب
عريضة زور الصدر دهما رسالة	ستاد خلع الرأس مزمومة الذنب



جموح الصلا مواره الصدر جصرة  
 مجفرة المجنين جوفاء جونة  
 معلمة لا تشتكي الأين والوجى  
 ولم يدم من جذب الحشاشة أنفها  
 مرققة الأخفاف صم عظامها  
 يشق حباب الماء حد جرانها  
 إذا اعتلجت والريح في بطن لجة  
 ترمى بها الخجلان من كل جانب  
 ومثقوبة الأخفاف تدمى أنوفها  
 صواعد للشعب الشديد التيامه  
 تكاد من الإغراق في السبر تلتهب  
 نهيلة مجرى العرض في ظهرها حذب  
 ولا تشتكي عضئ التسرع ولا الدأب  
 ولا خانها رسم الناسب والنقب  
 شديدة طي الصلب معصوبة العصب  
 إذا ما تفرى عن مناكبها الحب  
 رأيت عجاج الموت من حولها يثب  
 إلى متن مقتر المسافة منجذب  
 معرفة الأصلاب مطوية القرب  
 شواعب للصدع الذي ليس ينشعب

ما يلفت نظرنا في هذا الوصف للسفينة أنه تم باستخدام قاموس الإبل، فوصفت الراحلة الجديدة من خلال الراحلة التقليدية، الشاعر في هذا الوصف يوازن بين السفينة والناقة، فيثبت للسفينة بعض صفات الناقة، وينفي عنها بعضها، وما ذلك إلا لأن وصف السفن كان جديداً في الشعر العربي، فلم يدخل بعد القاموس الخاص بها ضمن ثقافة الشاعر العباسي، فلم يكن بد من أن يصف السفينة من خلال صفات الناقة، لشدة ما يجمع بينهما؛ فكلاهما راحلة نيظت بهما وظيفة فنية واحدة في العمل الإبداعي.

أما الطريف حقاً في التجديد الخاص بعنصر الراحلة لدى شعراء العصر أن منهم من اتخذ «النعل» راحلة يمتطيها إلى الممدوح، ويتحدث عنها حديث الشاعر القديم عن ناقته.

صنع ذلك أبو نواس، وقال فيه (64):

إليك أبا العباس من دون من مشى      عليها امتطينا الحضرمي الملسنا  
قلاتص لم تسقط جنينا من الوجي      ولم تدر ما قرع الفتيق ولا الهنا  
نزور عليها من حرام محرم      عليه بأن يعدو بزانره الغنى

ومن هذا القبيل قول المتنبي في مقدمة إحدى مدائحه (65):

لا ناقتي تفبل الردف ولا      بالسوط يوم الرهان أجهدا  
شراكها كورها ومشفرها      زمامها والشسوع مقودها  
أشد عصف الرياح يسبقه      محبتي من خطوها تأبدها  
في مثل ظهر المجن متصل      بمثل بطن المجن قرددها  
مرقبات بنا إلى ابن عبيب      يد الله غيظانها وفلفدها

وكما رأينا فقد سلك أبو نواس والمتنبي في وصف الراحلة النعل مسلك أبي الشيص في وصف الراحلة السفينة، فوصفاها من خلال صفات الناقة الراحلة الأصلية في تراثنا الشعري، حتى ليتمكن أن نعد السفينة ناقة والنعل ناقة، ولكنهما ناقتان من نوع جديد، ناقتان حضريتان، وتغدو الناقة رمزاً لكل راحلة في مقدمة الشعراء على تنوعها وتطورها.

## - 5 -

هذه أهم مظاهر التجديد للمقدمة الطللية في العصر العباسي، ولعله من حقنا في ختام هذا البحث أن نسجل

تحفظنا على تلك الآراء التي تقلل من قيمة التجديد في الشعر العباسي لقوة سلطان القديم عليه؛ على ما نرى مثلاً في قول أحد النقاد «إن المحدثين حيثما ظهرُوا كان سلطان القديم مسيطراً جباراً، وكان يفرض وجوده على الحياة الأدبية فرضاً لا يستطيع أحد أن يتحرر من قبضته، ومن ثم فإن المحدثين الذين أرادوا التجديد لم يعد صنيعهم نطاق القديم، ولم يجاوزوا إطاره، أرادوا أن يجددوا في دائرة يغلفها القديم من كل أركانها، فلم يأت هذا التجديد عظيم الخطر، ولا شديد الأهمية؛ لأنه - كما سبق أن قلنا - تجديد محصور مضيق عليه الخناق، لحنا ذلك في تجديد مقدمة القصيدة، ورأينا أنه ليس أكثر من استحياء القديم، وتقليده، والحذو على مثاله...»<sup>(66)</sup>.

لقد كان تجديد الشاعر العباسي في مقدمته الطللية كبيراً وشاملاً، كان تطوراً في الشكل والمضمون، في الأسلوب والدلالة، ولكنه ظل متصلاً بالمووروث اتصال الفروع بالأصول، فلم ينفصل أبداً جديد المقدمة الطللية عن قديمها، بل نما الجديد في حضانة القديم، فكان انبثاقاً منه، وامتداداً له، وتنوعاً عليه، إن التقاليد الفنية التي أرسى أصولها وغرس جذورها الشاعر الجاهلي كانت من القوة والثبات بحيث تتيح لشجرتها أن تنمو غصونها وتنداح فروعها وأن تستجيب لتربتها الجديدة، فتتعدد ألوانها وتشكل أوراقها وتنوع ثمارها ولكنها لا تنبت عن أصولها ولا تنقطع عن جذورها، بل تظل

هذه الأصول وتلك الجذور روافد قوية للفروع الجديدة، منها تنبت، وتستمد عناصر قوتها وتطورها، وهذه في الحقيقة قصة أدبنا العربي كله في مسيرة تطوره.

ومع ما للمقدمة الطللية من القيمة التاريخية في تراثنا الشعري فقد تعرضت في العصر العباسي لهجوم بعض الشعراء، وهذا ما سوف نتناوله في بحث آخر إن شاء الله.



(1) هي معلقة امرئ القيس، ومعلقة طرفة بن العبد، ومعلقة زهير بن أبي سلمى، ومعلقة لبيد بن ربيعة، ومعلقة عمرو بن كلثوم، ومعلقة الحارث بن حازم. انظر: معلقات العرب (دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي): د. بدوي طبانة. مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - الطبعة الثانية - 1387هـ/1967م ص 104، 128، 150، 160، 185، 195، على الترتيب المذكور.

(2) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال العسكري. تحقيق علي الهجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة المصرية - صيدا - بيروت 1406هـ/1986م ص 452.

(3) الشعر والشعراء: ابن قتيبة. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. الطبعة الثالثة 1977 ص 83/1.

(4) المرجع السابق ص 80/1.

- (5) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني. تحقيق د. محمد قرقزان - دار المعرفة - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى 1408هـ/1988م ص 374/1.
- (6) مجلة البيان - العدد 295 ص 56 من مقال للدكتورة نجمة إدريس بعنوان: رؤية عصرية لنص جاهلي
- (7) في الأدب والنقد: إيليا حاوي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - الطبعة الثانية 1986 ص 19.
- (8) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: د. حسين عطوان. دار المعارف بمصر 1974م ص 11.
- (9) مرقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي: د. محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت 1981 ص 8.
- (10) المرجع السابق ص 9.
- (11) شرح ديوان أبي تمام: الخطيب التبريزي. قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. راجي الأسمر. دار الكتاب العربي - بيروت - الطبعة الأولى 1413هـ/1992م، 94/1.
- (12) شرح ديوان صريع العرائس (مسلم بن الوليد). تحقيق د. سامي الدهان. دار المعارف بمصر سنة 1970 ص 3 القصيدة 82.
- (13) أبو علي الحائمي (أفكاره النقدية ونظرياته) د. نيسل بوجل مشاة المعارف بالإسكندرية سنة 1987م - ص 106
- (14) ديوان أبي نواس تحقيق / أحمد عبدالمجيد العراقي دار الكتاب العربي - بيروت 1412هـ/1992م.
- (15) في الشعر العباسي (الرؤية والفن) د. عز الدين إسماعيل. دار المعارف - الطبعة الثانية 1981م ص 320.
- (16) شرح ديوان المتنبي. وضعه عبدالرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي - بيروت 1407هـ/1986م.
- (17) معلقات العرب، مرجع سابق، ص 150.
- (18) ذكرى أبو الطيب بعد ألف عام: عبدالوهاب عزام. دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية 1375هـ/1956م ص 332 - 335.
- (19) فنون الأدب العربي (الغزل): د. محمد سامي الدهان دار المعارف بمصر ج 2 ص 55.
- (20) شرح ديوان المتنبي. مرجع سابق 3/4.

21) انظر: الصبح المنبي عن حبشية المتنبي. يوسف البديعي. دار المعارف ص 430 في مخاطبة المدح من الملوك مخاطبته المحبوب. وص 431 في استعماله ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد وانظر (شعر المتنبي قراءة أخرى): د محمد فتوح أحمد. دار المعارف بالقاهرة سنة 1983م - ص 118 وما بعدها في الحديث عن محاولات الأسلوب في شعر المتنبي حين يتم التعبير عن علاقة الشاعر بمدحيه باستعارة بعض الصياغة الغزلية أو تقاليدها.

22 - شرح ديوان المتنبي 179/4.

23) أمالي السيد المرتضى: الشريف أبو القاسم علي بن الطاهر أبي أحمد الحسين. تحقيق: السيد محمد بدر الدين النعساني - منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي - الطبعة الأولى سنة 1325هـ/1907م 94/1.

24) ديوان أبي نواس - مرجع سابق ص 255.

25) ديوان البحتري - دار صادر - بيروت 34/1.

26) شرح ديوان أبي تمام الخطيب السمريري قدم له ووضع هوامشه وهامسه/ راجي الأسمر - دار الكتب العربي بيروت الطبعة الأولى 1413هـ/1992م 54/2.

27) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز دراسة وتحقيق د. محمد بديع شريف - دار المعارف بمصر 1977م.

28) انظر: كتاب الصناعات - مرجع سابق ص 431

29) انظر عن ابن المعتز مروح الذهب ومعدن الجوهر أبو الحسن السعدي. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت 166/4 وما بعدها. وديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز - مرجع سابق 163/1.

30) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز - مرجع سابق 252/1.

31) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبدالله بن المعتز 128/2.

32) طبقات الشعراء: عبدالله بن المعتز - تحقيق عبدالستار فراج. دار المعارف بمصر ص 104.

33) ديوان أبي نواس - مرجع سابق ص 435.

34) ديوان البحتري - مرجع سابق ص 54/1.

35) ديوان الشريف الرضي - صححه وقدم له د إسماعيل عباس - دار صادر - بيروت 1994م 579/2.

36) ديوان بشار بن بدر - تقديم وشرح محمد الطاهر عاشور - لجنة التأليف والترجمة

والنشر - القاهرة - 1369هـ/1950م 297/2.

(37) انظر ديوان بشار بن برد - مرجع سابق ص 297 حاشية رقم 2.

(38) زهر الآداب وثمر الألباب: أبو إسحاق القيرواني. تحقيق علي الجعاوي. دار إحياء الكتب العربية. الطبعة الأولى سنة 1372هـ/1953م 94/1.

(39) شرح ديوان أبي العتاهية - دار الكتب العلمية - بيروت ص 192.

(40) ديوان أبي نواس - مرجع سابق ص 37.

(41) السابق ص 566.

(42) ديوان أبي فراس الحمداني: شرح د. خليل الدويهي - دار الكتاب العربي - لبنان - الطبعة الأولى سنة 1412هـ/1991م ص 240.

(43) طليقات الشعراء - مرجع سابق 169.

(44) شرح ديوان المتنبي. مرجع سابق 357/2.

(45) سقط الربد: أبو العلاء المعري شرحه أحمد نضى الدين - دار الكتب العلمية - بيروت - الطبعة الأولى 1410هـ/1990م ص 284.

(46) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن المعنر مرجع سابق 257/1.

(47) السابق 230/1.

(48) معلقات العرب - مرجع سابق ص 151.

(49) أخبار الشعراء (المسمى كتاب الأوراق للصولي) - عني بجمعه ج. هيوث دن ص 102.

(50) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن المعنر. مرجع سابق 275/1.

(51) انظر معلقة طرفة في: معلقات العرب ص 129 فقد استغرق وصف الناقة فيها ثمانية وعشرين بيتاً.

(52) ديوان البحتري - مرجع سابق ص 37/2.

(53) المرجع السابق ص 28/2.

(54) شعر مروان بن أبي حفصة - تحقيق د. حسين عطوان ص 68.

(55) ديوان الشريف الرضي - مرجع سابق ص 543/2.

(56) شرح ديوان أبي تمام - مرجع سابق 121/1.

(57) سقط الزند - مرجع سابق ص 47.

- (58) طبقات الشعراء - مرجع سابق ص 165.
- (59) شرح ديوان المتنبي - مرجع سابق 270/2.
- (60) العمدة (في محاسن الشعر وآدابه) - مرجع سابق ص 430/1.
- (61) انظر. فن الوصف: إبلها حاوي - دار الكتاب اللبناني - بيروت ص 275/122.
- (62) شرح ديوان صريع الغواني (مسلم بن الوليد) - مرجع سابق ص 172.
- (63) طبقات الشعراء - مرجع سابق ص 83.
- (64) ديوان أبي نواس - مرجع سابق 475.
- (65) شرح ديوان المتنبي - مرجع سابق 26/2.
- (65) قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها): د. وليد قصاب - دار الثقافة - الدوحة - الطبعة الأولى 1412هـ/1992م ص 71.





الرؤية في شعر  
ذي الرمة



آن تحسين محمود الجبلي

### «3»

تؤدي المرأة بوصفها وجوداً متحققاً بفعل الحب دوراً أساساً في تجسيد الأمل والتفاؤل واليأس والحزن والألم، فحضورها في الحياة يملؤها عاطفة وتحقيقاً للأحلام بينما يشير غيابها الحرمان والخواء في الوجود.

وتتكشف علاقة الشاعر بالمرأة من خلال العاطفة والشعور، فيمثل - الحب المحور الأساس في علاقته بالمرأة التي تشكل الذات الأخرى أو/ الآخر في مقابل/ الأنا، والتي تكشف من خلالها عن ذاته الشاعرة الباحثة عن قهر اعصاليته الإنسانية بانجذابها نحو الآخر وترك سجن عزلتها وتجاوز فرديتها، إنه نزوح نحو الآخر ورغبة للاتدماج معه.

فالحب قوة فعالة في الإنسان، قوة تزيل كل الحواجز وتحطم الجدران التي تفصل الإنسان عن الآخرين، فيحقق نفسه وتكامله<sup>(404)</sup>. إنه تحقيق أية إمكانيات وإثراء للذات، فهو يشير دائماً إلى آت لم يتحقق بعد، فهو الطريق لبلوغ المعرفة ففي فعل الحب، في فعل إعطاء النفس، في فعل النفاذ إلى الشخص الآخر، أجد نفسي، أكتشف نفسي، أكتشف كليتنا، أكتشف الإنسان<sup>(405)</sup>.

فالإنسان يعرف ذاته في الحب، إنه يعرف إنسانيته فيه بكل

بهائها وكمالها، وعظمتها وهي تتفهم حريتها وتختبرها في حرية الآخر<sup>(3)</sup>، لذا كان الحب وليد الحرية<sup>(406)</sup>

وفعل الحب يحيل المحبوب إلى طبيعته ويفنيه فيها، إنه يرى الآخر من خلال ذاته، فالمحبيب من نسج خياله، لذا كان الحب امتصاص الذات للغير وإفناؤها له في داخلها<sup>(407)</sup>.

ولا يعد الحب سكنياً، بل هو في حركة صادرة عن قلق مستمر، طموح مستمر من جانب الفقر لتحقيق الثراء، إنه حركة متوثبة تسعى دائماً لإثراء الذات لذا لا يشترط فيه التبادل، فمن يحب حقاً لا يعنيه أن يكون موضوع حبه يبادل له حباً، فتبادل الحب يقضي على الحب نفسه، فبالرضا تقف الحركة، وهي مصدر الإثراء فيقف الحب عن تحقيق الغاية منه ويتبدد<sup>(408)</sup>.

لقد مثلت المرأة في ديوان الشاعر عنصراً مهماً تبين من خلال حديثه عنها وعلاقته بها وجه لها والمساحة التي شكلتها في قصائده على الرغم من عدم تعدد النساء في شعره فلقد مثلت (مبة) الجزء الأكبر من قصائده وكأنها رمز المحبة الحقيقية الأبدية في خروجها عن نطاق الزمان إلى اللازمان.

وارتبط وجود المرأة/ الحب في شعره بالمكان لاسيما المكان الصحراوي الذي يمثل التغير والغياب وعدم العطاء، والمغامرة التي تهدف لتغير الوجود للتغيير لكي يكسب نفسه ويحقق كينونته، فيقول<sup>(409)</sup>:

يا دار مبة بالخلصاء فالجرد سقيا وإن هجت أدنى الشوق للكمد  
ويقول<sup>(410)</sup>:

وأقفر عهد النار من أم سالم وأقصر عن طول التقاضي غريمها

ويقول (411)؛

تفسير بعدي من أميعة شارع فقتع قسا فاستبكيا أو تهلدا

ويقول (412)؛

أمن دمنة جرت بها ذبلها الصبا لصيدا - مهلا - ماء عينيك سائح

ويقول (413)؛

أن ترسمت من خرقاء منزلة ماء الصباة من عينيك مسجوم

فكان المرأة/ الحبيبة والمكان يترادفان بحضورهما في وجود الشاعر، فالأماكن متغيرة وحبيبتها متغيرة، إنه يجسد حضور الحبيبة الفعلي وتحققها في الوجود الشعري، فالمكان تجسيد حقيقي لفعل الحب متمثلاً بالذكريات الساقية على مر الزمن ذكريات (الحب) فعلى الرغم من تغير المكان إلا أن حبه باق لا يتغير، إن معاداة الحبيبة مغادرة للحياة من هذه الديار التي لم ينق له منها إلا دموعه وحزنه وأساها، فالمكان والمرأة والحُب يشكلون تجسداً فعلياً لتغيرات الزمان، فكل شيء يغادر، وكل شيء آل إلى روال لكن في داخله ما تزال مشاعر الحب باقية راسخة من خلال فعل التذكر الذي يجسده الغائب الآن في الحاضر الماضي مؤكداً استمرارية الحياة والوقوف بوجه الموت والفناء، ف«المكان هنا هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة» (414) و«الحب هنا معناه إرادة الحياة التي لا يمكن أن تقف بالموت» (415)، فوجود النفس الدائمة بحضور القلب البشري هي الرد على فناء الحياة الدنيا بالوصول إلى الحياة العليا التي تكشف عن أبديتها بوصفها وجوداً دائماً، فيقول (416)؛

خَلْبِي شَوْجاً عَوْجَةً نَاقِيبُكُمَا عَلَى طَلَلِ رَيْنِ الْقَرْيَةِ وَالْجَهْلِ

لِي تَرَامَتْ بِالْحَصَى فَوْقَ مَعْنَةٍ مَرَاوِدُ يَسْتَحْبِدْنَ بَاقِيَةَ الْهَقْلِ

كأن لم يكنهما الحي إذ أنت مرة بها صيت الأهواء مجتمع السمل  
بكيت على مي بها إذ عرفت بها وهجت الكا حتى بكى القوم من أجلي  
فظلوا، ومنهم دمع غالب له وآخر يثني عبرة العين بالهل  
وهل فملان العين راجع ما مضى من الدهر أو مذكرك - يا مي - من أهلي  
أقول، وقد طال التناهي ولمست أمور بنا أسباب شغل إلى شغل  
ألا لا أهالي الموت إن كان قبله لقاء لمي وارجعاع من الرصل

فحاضره مشيع بالفقد واللوعة أمام أطلال ديار الحبيبة (مي)  
التي غيرها الزمان وتعاقب الرياح فغيرت معالمها وبدت كأن لم يسكن  
بها أحد، لقد تغيرت معالم المكن ولكنه ليس أي مكان بل طلل ل  
(مي) المثير لذكرياته واستخدامه للترخيم هنا إذ يعبر انشلام علامة  
التأنيث فيه (مي) عن غياب اكتمال العلاقة بتلك المرأة، إذ تغدو  
محض ذكرى، كهذا الاسم المرخم مقارنة بالاسم الأصلي<sup>(417)</sup>.

فحاضره مشيع بالفقد واللوعة أمام أطلال ديار الحبيبة (مي)  
التي غيرها الزمان وتعاقب الرياح فغيرت معالمها وبدت كأنها لم  
يسكن بها أحد، لقد تغيرت معالم المكان ولكنه ليس أي مكان بل طلل  
ل (مي) المثير لذكرياته. واستخدامه للترخيم هنا إذ يعبر انشلام علامة  
التأنيث فيه (مي) عن غياب اكتمال العلاقة بتلك المرأة، إذ تغدو  
محض ذكرى، كهذا الاسم المرخم مقارنة بالاسم الأصلي<sup>(418)</sup>.

ونجد مفارقة بين الماضي المليء بالحياة والناس واجتماع السمل  
وموت الهوى، وبين الحاضر الذي يجسد الغياب والفقد والفراق ومغادرة  
الأهل والحبيبة وحضور الحب والانفعال به وكأن حضور المرأة يبيت الحب  
وابتعادها يحبيه، فالحرمان الحاضر أثار لحظات حرمان أخرى جسدها

البكاء المعبر عن آلام الشاعر في فقد الحبيبة والأيام الماضية التي تمثل له السعادة المستلبة حاضراً فـ «مطر العين هو شفاء لأطلال الذات مثلما أن مطر السماء شفاء لأطلال المكان»<sup>(419)</sup>، وسؤاله (وهل...) يشير إلى القهر الذي يمارسه الزمان على استحالة تحقق الحب<sup>(420)</sup>، وهو يدرك عبثية بكاءه ولا جدواه، فما مضى من (الدهر) لن يعود، ولنجدّه هنا يستخدم لفظة (الدهر) الما قبل إسلامية بدلالاتها الإسلامية، فالدهر كذلك خاضع لقدرة أكبر منه تسببه مثل الإنسان، فهو يعي تغيرات الزمان وتبدلاته وعدم رجوعه للوراء بل هو ماضٍ إلى الأمام، وأن النهاية المحتومة هي الموت، لذا فهو لا يبالي ولا يخاف من مواجهته، فـ«الموت فعل يجسد حقيقة الاتحاد المطلق.. وبه تحي الوصلة الفاصلة بين الحب والمحجوب»<sup>(421)</sup> فكان وصلها هو الموت نفسه، لذا نراه يحاول الرد على هذا الموت بوصفه - أي الإنسان - كينونة متوقدة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية<sup>(422)</sup>، فيسقى على انفعالاته وتوتره بابتعاده وعدم مبالاته بالموت الذي يعكس رغبته الشديدة بالتمسك بالحياة، واستخدامه للأداة (ألا) الافتتاحية بجسد القيمة الفنية في تعليق زمنية الصورة المفتوحة التي يشار ذهن المتلقي للتركيز عليها بما يمنحها أفقاً للإطلاق والبقاء<sup>(423)</sup>، ويقول<sup>(424)</sup>:

إذا أومضت من نحوٍ ميّ سحابةً    نظرتُ بعيني صادقَ الشوقِ وامِقِ  
هي الهمُّ والأوسانُ والتأْيُ دونها    وأحراسُ مِغيارِ شَشمِ الخلاقِ  
ويعلمُ ربي أن قلبي بذكرها    على تلك من حال متينِ العلاقِ

إنه متعلق القلب مشتاق فلمح البرق الخاطف يشير أشواقه وآلامه لأنه قادم من نحوها فالبرق هو أول ما يبدو من اللوامع النورية ويدعوه للدخول في حضرتها والتقرب منها<sup>(425)</sup>، فـ «هذه الانقذاحات ترد القلب والوعي فتوصل ما بين عالمي الحس والغيب عن طريق القلب

والحدس<sup>(426)</sup> فكان كل شيء من طرفها يحمل المجهول يتحركه ومغادرته فهاهي (السحابة) السائرة من نحوها إلى المجهول والتي تحمل معها الغياب، إنه يسموب (مي) ويعلو بها من نطاق الكون الأرضي إلى الكون السماوي ويتعلق بهذا البعيد العالي الواعي بمأساته فـ (مي) عنده هي (الهم) بما تحمله دلالة هذه الكلمة من إدراك للأمر وقلق منه وحزن وانشغال البال فهناك حواجز كثيرة تمنعه من الوصول إليها، منها: التعاس الذي يجسد غيابه عن الوعي فيدخل في نطاق اللاوعي رغبة في قهر الزمان والمكان فذاته الرافضة للواقع تفقد في الوقت نفسه الإحساس بالزماني، فاللازم هو المطلوب والمكان المفضل وهو عالم نكوصي لا تؤثر فيه ديمومة ولا الشعور بالحركة في المكان<sup>(427)</sup>.

لقد أصبح خارج نطاق الزمان والمسافة المكانية بعيدة بينهما، بل إن كلمة (النأي) دأته تعهم على أنها (الخطر) ومعادلتها الاجتماعي هو الإقصاء<sup>(428)</sup>، إنه الشعور بالقهر ممزوجاً بحس الخطر المفعم بالمنع والتحریم، فالفرد في حضارة الخطر والتحریم يشعر بأنه لا حول له في المجابهة إلا عبر نبش حس الفجائية الذي ينطوي على احتجاجية هائلة<sup>(429)</sup>، ويتجسد حس الخطر في مفردة (الأحراس) التي تعني (المجتمع) بأوسع دلالتها، ومما يبدو أن الشاعر قد استخدم كلمة ما قبل إسلامية وردت عند عدد من الشعراء<sup>(\*)</sup>، ولم يستخدم كلمة (رقيب) التي شاعت في العصر الأموي لاسيما عند الشعراء العذريين<sup>(430)</sup>، ولعل الشاعر أراد هذه الكلمة (أحراس) هنا محملاً إياها دلالتها القديمة لتخدم السياق الذي وردت فيه والمعنى الذي يريده الشاعر لإحساسه بأزمة الآن، أزمة الهوية واقتقاده للأمن وشعور بالقهر حيال المستلب والإحساس بالقصر، لكن الشاعر بالرغم من إدراكه مأساوية واقعه الخارجي لم يستسلم داخلياً لما يفرضه الخارج عليه

فحافظ على شوقه «التمسك بالمنهوب»<sup>(431)</sup>، ومحاولة استرجاع ما يستلبد منه باستمرار ذكرها واستذكارها لعدم النسيان والتمسك بحبه لها وطلبها الذي بات غايته البعيدة سواء بلغها أم لم يبلغها لأنه يسعى لكمال الحياة وليس بقائها فحسب، فشعوره بالقلق والكآبة نابع من غياب محبوبته إذ باتت حياته ممونة بنقص ذريع لا سبيل إلى تلاقيه إلا ببلوغ المراد الذي يطفئ عنده حرارة الشوق، فأصبح بلوغها مطلباً سامياً دفعه لسمو همته وأضفى عليه شيئاً من جلاله وروائه فاتسمت حياته بظايع البطولة والشرف لعلو غايته وشدة شوقه إليها مؤكداً لاتناهي طاقته على الشوق وتعلقه الدائم بالموجود غير المحدود<sup>(432)</sup>. يقول<sup>(433)</sup>:

تَجِيشُ إِلَيَّ النَّفْسُ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ لَمَيٍّ وَبِرْتَاغُ الْفَزَادِ الْمُشَوِّقُ  
أَرَانِي إِذَا هَوَمْتُ بِهَا مَيٍّ زُرْقَتْنِي نَبَا نِعْمَتَا لَوْ أَنَّ رُؤْيَايَ تَصْدُقُ  
فَمَا حُبُّ مَيٍّ بِالَّذِي يَكْذِبُ الْفَتَى وَلَا بِالَّذِي يُزْهِى وَلَا يُتَمَلَّقُ

...

يَلُومُ عَلَى مَيٍّ خَلِيلِي وَرَبِّي يَجُودُ إِذَا لَامَ الشَّفِيقُ وَيَخْرَقُ  
وَلَوْ أَنَّ لِقَمَانِ الْحَكِيمِ تَعَرَّضْتُ لَعَيْنَيْهِ مَيٍّ سَافِرًا كَادَ يَبْرُقُ  
غَدَاةَ أَمْنِي النَّفْسُ أَنْ تَسْعَفَ النَّوَى بِي وَقَدْ كَادَتْ مِنَ الْوَجْدِ تَزْهَقُ

تذكر للحبيبة المعروفة والمكان الذي كانت تنزله وتسكنه في الماضي واستحضار السباق الزمني لسبب جيشان النفس وروعة الفزاد، فالزمن الحاضر مقابل الزمن الماضي المنقضي، الزمن المنقضي بات مجرد ذكرى قد تكون سعيدة، أما الزمن الحاضر فهو وقت اليأس والألم والحزن والوحدة، لقد جسد حيوية الذكرى أمام سكون الأطلال واندثارها وكشف عن حدة شعوره وتأكيده له (أنا) في الثنائيات المتضادة، فالنفس (شيء حي) على الرغم من كونها غير ماثية في حين المنزل



(غير حي) وهو مرئي، فالمنزل يشير حزنه في الحاضر وفي المستقبل ووجوده شحذ لحيوية الذكرى وخلق توتر متزايد<sup>(434)</sup>، إنه المكان الوحيد الحي لأنه موجود في حين المحبوبة غائبة لاسيما وأنه ليس منزلاً واحداً وإنما (كل منزل لمي) مما يجعلها مطلقة خارج نطاق المكان فليس هناك مكان يحدها أو يؤطرها أو يحتويها بل هي في كل مكان وأكبر من أي مكان، إنها الحلم الذي يزوره وهو تائه في الأرض لا يعلم أين يتجه (هومت) لكنه حلم الرؤيا الحامل للبشرى، رؤيا رحمانية تعبر عن تحقيق الخواطر التي ترد على القلب، إنها نافذته على الروحي وجسر بينه وبين الغيبي (الحبيبية)، وفي الرؤيا نزول المسافة بين (الرائي) والغيب<sup>(435)</sup>. فهي تتيح له فرصة استقبال كلماتها وإشاراتها فكانها هاديتة في طريقه المضلل المجهول فتعلقت به ذكرياته وأحلام يقظته ونومه، فحس «التنوير والتحرر والإشباع - الذي يبلغه المحب ومثله الشاعر والفيلسوف - يعطى مفتاحاً لتجربة تحول المحب عبر تجارب الألم والإحباط إلى بلوغ النشوة الروحية . فكل طريق للتنوير والخلاص طريقه القلب المشع بالمحبة، المنهية للتصحبة، الجري، على مواجهة المصاعب من أجل ميلاد اللذات جديد»<sup>(436)</sup>، لذا فهو يستجيب لدعوة الحب التي تمثل له النموذج الأعلى وتغلب سيطرتها على وعيه مشيحاً عن كل التحذيرات الخارجية التي تخشى عليه وتشفق على عزلة وانفصاله معرضاً عن التوبيخ على انقياده وتمركزه حول ذاته فلا يسمع نوعاً من الاحتضان الجليل، والإخلاص لموضوع إيمانه الذي تعلق به نظره دون سواء، ومن ثم ينطلق لا تصحبه سوى نفسه التي تراجع دوماً وتحاوره<sup>(437)</sup>. فتبرز التعارضات بينه وبين الآخر (خليلي) المثان للوم، فتبرز (هما) في مقابل ال (أنا) فهما يلومان وينصحان، وال (أنا) تستجيب عاطفياً وتلقائياً للحب (لمي) التي لو رآها (لقمان الحكيم) لأصابته الدهشة والتحير، فالشاعر يوظف شخصية (لقمان) ليؤكد منزلة (مي) ومكانتها الرفيعة فلقد

أخرجها من دائرة الإنس والجن ودخلت في دائرة الأساطير في رؤية ميتافيزيقية صوفية، لقد باتت أسطورة من أساطير الجمال والحب، فهو يرفعها إلى مرتبة (ربة الحب والفن) فيكبح جماح (الأنا) ويحرمها من الارتواء من هذا الحب وهذه الحببية<sup>(438)</sup>. ويبقى متعلقاً بأمنيات لن تتحقق بقاء الحببية والوصول إلى غايتها. ويقول<sup>(439)</sup>:

تداويتُ من مي بهجرانِ أهلها      فلم يشف من ذكرى طويلِ خيالها  
تراجِعُ منها أسودَ القلبِ خطرُ      بلاءٍ وعجري في العظام اسدِلالها  
لقد علقتُ ميُّ بقلبي علاقة      بطيشاً على مرِّ الشهورِ انحلالها  
إذا قلتُ: تجزي الردُّ أو قلتُ: ينهري      لها البذلُّ، بأبي يُخلها واعتلالها  
على أن ميا لا أرى كبلاتِها      من البُخلِ ثم البُخلِ يُرجى نوالها  
ولم ينسي ميا تراخي مزارِها      وصرفُ الليالي مرَّها وانتفالها

لقد اختار الشاعر الحب واختار معه الهجر، إنه هنا هو الذي يهجر ويتعد عن أهل الحببية مما يشير إلى وجود علاقة توتر بينه وبين أهلها فيبتدأوى منها على البعد، فهي باتت في مكان محال لكن حبها وذكرها يستعاد دائماً في القلب بل في (أسوده) وكأنها أصبحت قتل له في داخله الحزن والغيب والوحدة والمرض والابتلاء الذي لا يعرف فكاكاً منه فالزمن المنقضي يستحوذ عليه وهو في أوج حيويته وإشراقه، لقد جسد رؤيته للزمن الماضي والحاضر من خلال رؤيته للحياة التي فيها الخير والصلاح والشر والفساد، لقد بات الزمن مفسداً لهذه الحياة<sup>(440)</sup>، فاستعادة ذكريات هذا الحب تثير أحزانه وآلامه بل قمرضه لأنه حب مقطوع لا تواصل فيه عطاؤه البخل ونواله الاعتلال مرتبط فيه بعلاقة قوية ليس يسيراً أن تمحى مع مرور الزمن فهي بطيئة الانحلال فيجسد إحساسه الزمني (بطيئاً) بانقضاء هذه العلاقة التي لم

ينسه لها، البعد ولا تغيرات الليالي وتقلبات الزمن وانصراف الحياة عنه، لقد تغير كل شيء، من حوله لذا فهو يبحث عن زمنه الضائع في «محاولة يائسة لنفي انقضاء الزمن وطبيعته الزائلة، والطبيعة الهشة للعلاقات البشرية وللتلاقي، وللعالم المستقر، وللتواصل العاطفي الحميم وذلك عن طريق بعث تجارب الماضي التي تبدو علاقته بالحاضر غامضة»<sup>(441)</sup>، فنراه يسعى في محاولة للتوازن في الزمن الحاضر يبعث الزمن الماضي، فيقول<sup>(442)</sup>:

وجدتُ فؤادي هَمَّ أن يستخفه رَجِيعُ الهوى من بعضٍ ما يتذكرُ  
عدتني العوادي عنكِ يا مِيْ برهةً وقد يَلْتَوِي دون الحبيبِ فيُهَجِرُ  
على أنني في كُلِّ سِرٍّ أسيره وفي نظري من نحو أرضك أصدُرُ  
فإن تُحدثِ الأيامُ يا مِيْ بهتاً فلا ناشرُ سِرّاً ولا مستخبرُ  
أقولُ لأنفسي كلما خِفْتُ هَفْوَةً من القلبِ في آثارِ مِيْ، فأكثرُ  
إلا إلها مِيْ فصبراً بلهةً وقد يُهْتَلَى المرُّ الكرمُ فيصيرُ

تكشف الأبيات عن طبيعة الزمن المتناقضة ظاهرياً من حيث التوتر الذي يعانيه الشاعر تجاه الوجود، لقد تحول الزمن لديه إلى واقع وذكرى، والمسافة بينه وبين (مي) مسافة زمانية (برهة) فأصبح هو المهاجر والمهاجر والغائب فضلاً عن المسافة المكانية فهو يعاني أزمة الانقسام المكاني والعجز المطلق، فالحببية نائية، والشاعر عاجز عن أي فعل وليس له إلا النظر والعلاقة غير مكتملة بتلك المرأة (مي) إذ غدت محض ذكرى، فأصبح يعيش تمزقاً بين الواقع الحاضر الآني والذكرى الماضية الغائبة، فهي «محاولة لحل تناقض أساس كامن في كل تجربة تكون حقيقية وواقعية في الزمن الآتي، ومن ثم حية وغير فانية في عالم هش يحكمه الزوال وتكون في الوقت نفسه غير قادرة على بث السعادة أو الشقاء»<sup>(443)</sup>. لقد اختار الرحيل إلى المجهول

و(السير) مؤكداً حياته ومواجهته للمخاطر فهو في حال من الحركة والانفعال والتوتر لشعوره بالخطر الآمن، فسيره إلى الأمام لا يمنعه من الالتفات إلى الوراء والنظر الدائم من بعيد إلى أرضها وكأنها الأمل المنشود البعيد المنال، فيعبر عن رؤية استشرافية تعكس خوفه من المستقبل وعدم شعوره بالأمان من المجهول الآتي لذا يؤكد ثباته على العهد وحفظه للسّر، إنها مواجهة للعالم الهش الفاني بالثبات في الإحساس والمشاعر لذا يخاطب (نفسه) المدركة للأمور بلا زمان لكونها فوق الطبيعة أن تكثر من ذكر (مي) وكأنها ترتيلة من تراتيل العبادة، فالنفس ذلك العالم الصغير الذي نحدد به وجودنا من خلال اتحادنا بالعالم الكبير من خلال المعرفة التي تصل بها النفس إلى حقيقة الكون ألا وهي الذات الإلهية، فهذه النفس تبحث عن الإنسان، ثم عن العالم، فهي تتيح النظر إلى الأشياء بطريقه متميزة ومتجددة<sup>(444)</sup> لذا يرى (مي) بلية مانحاً هذه الصورة المفتوحة بـ (إلا) إطلاقاً وبقاءً فهي إذاً بلية دائماً وأبداً، وقد مبتلى الإنسان الكريم في نفسه وجسده فيصير والمؤمن مبتلى ويختبر بثلاثه، إنها تقف عارضاً بين الإنسان وسموه الروحي<sup>(445)</sup> فـ (مي) توازي الحياة وتمثلها، إنها البلاء الأكبر ولكننا نراه مستسلماً لقدره مؤمناً بابتلائه صابراً عليه، إنها رؤيته لقدرية الوجود النابعة من عقيدة دينية ذات منحى صوفي. يقول<sup>(446)</sup>:

ولقد كنتُ من ميٍّ إذ الحيُّ جِمرَةً      على البُخلِ منها مَيّتَ الشُّوقُ سألها  
أقولُ لها في السرِّ بيني وبينها      إذا كنتُ ممن عينه العَيْنُ خالِها  
تُسَيِّئُ لِي ساني وأنتِ مَلِكَةٌ      وأحسنُ يا ذاتَ الوشاحِ التقاضِيا  
وأنتِ غريمٌ لا أَظُنُّ قَضَاءً      ولا العَتَزي القارِظَ الدَّهرِ جاتِيا  
وكنتُ أرى من وجهِ مَيَّةٍ لَمَحَةً      فأبرقُ مَغشياً عليَّ مَكَانِيا  
وأسمعُ منها نَبَأَةً فَكَأَنِّي      أصابُ بها سَهْمَ طَيرٍ فَوادِيا

وأنصبُ وجهي نحو مكة بالضحى إذا ذاك عن فرط الليالي بدا لي  
أصلي فما أدري إذا ما ذكرتها اثنتين صليت الضحى أم ثمانيا  
وإن سرت بالأرض الفضاء حسنتي أدارئ رحلي أن تميل حباليا  
يمى إذا كانت يمينا وإن تكن شمالاً يجاذبني الهوى عن شماليا  
رأيت لها ما لم تر العين مثله لشيء فلاني قد رأيت المرائيا  
هي السحر إلا أن للسحر رقية وأنى لا ألقى لما بي راقيا

يبدو هنا أن البعد العاطفي يحل بدلاً عن البعد المكاني، فالابتعاد ينشأ نقيضاً للوصال وهو نوع من العقبات المخترعة التي يثيرها الشاعر كلما بدا أنها تزول ويسير على مبدأ (إدكاء الهوى دائماً)، فهناك دائماً استحالة للوفيق بين المواقف: فاما ابتكار عدم الإشباع ليتمكن من إبحار أعمال بطولية تقربه (من الحبيبة) فهو يعيش حالة فراق وابتعاد قبحاول الاندفاع للوصول إلى هذه الحبيبة، وأما أن يبتكر الإشباع في حالة (الوصول) فيبعد الحبيبة وكأنه في حلم (447)، لذا يشعر بموت أشواقه عندما كنت (مي) تجاوره في الحى، فهذا الحب يقصي المرأة ويؤمثلها ويظهرها بظهر البخل والتمنع وهي ذات الحياة المنعمة المترفة (ذات الوشاح)، ويقبل منصاعاً ويرضخ يائساً لعدم وفائها بالوعود فهو مرغم بعدم إشباع نزوعه نحو الآخر من الداخل والخارج، فنفسه تأبى، والمجتمع يجمع هذا الحب ويرفضه فهو يخاطبها (سراً) بعيداً عن سلطة الحظر والتحريم والقسر الجائرة التي تفرض عدم الارتباط (الهجر)، ويؤكد ذلك بتوظيفه لشخصية شعبية ضريت مثلاً في عدم وفائها (العنزي)، ليؤكد انقطاع الأمل، وبذلك يحيل الحبيبة من عالمها الواقعي إلى عالم غيبي يقع بين الحلم واليقظة، الوعي واللاوعي، (فاللمحة) منها نورية تصعد بالقلب إلى ترقبه وتصيبه بالإغما، وفقدان الوعي معبرة عن تمرحل تجربته ورداً على مأساة الوضع

البشري وتحقيقاً للرغبة بالمطلق عند الفرد، لقد تحولت (مي) إلى كائن غيبي لا منظور يبعث أصواتاً خفية (هاتف) يصل إلى قلب الشاعر كسهم حاد مسنون يؤلمه وربما يقتله، فهذا الصوت الماورائي العاقل لا يغطي عجزه أو يزيل خوفه أو يساعده<sup>(448)</sup>، بل على العكس نراه يكشف عجزه واستسلامه له فهو يصيب (قواده) موطن الأمن والحب. إن هذا الهاتف صدى نفسي لإحساسه بالخطر والتوتر والقلق وعدم التمييز فيلجأ إلى ما يشعره بالأمن والاستقرار إلى عالم المثل الذي يكشف زيف الواقع ويحقق له حريته، إلى (مكة) فيولي وجهه إليها مما يوحي ببعد المسافة بينه وبين هذا العالم، فمن خلال الوجه عنصر التفرد والأكثر خصوصية في الجسد، بل إنه رمز الشخص<sup>(449)</sup>، وجد الشاعر ضالته في تأكيد نفسه وحضوره في هذا المجتمع الذي يشعر فيه بالاستقرار فهو قد يصلي (الضحى) أو لا يصلها أو يؤجلها وحتى إذا أقام الصلاة (أصلي) ولشعور بالقلق النفسي والذهني يجعله حائراً (لا أدري) لأن ذكر هذه المرأة تدعته في الصلاة (إذا ما ذكرتها) فلم يعد يدري إذا (صلى الضحى، ركعتين أم ثمانيا) فهو في حالة تصدع داخل النفس، فالقلب موزع بين مضامح متناقضة: والله والحبيبة حاضران معاً في الصلاة<sup>(450)</sup>، إنها تقف بين الإنسان وتطلعاته الروحية، فالهوى وثنية - كما يقول ابن الجوزية - والهوى صنم، ولكل عبد صنم في قلبه بحسب هواه<sup>(451)</sup>، والحبيبة تسلب القلب بنفي العقل، وهي تقود الحبيب إلى حالة من اللامسؤولية الدينية<sup>(452)</sup>. وهذا الهوى يجاذبه ويجعله يميل نحوه في سيره بالأرض الفضاء التي تميل إلى الاتساع والخلو وتشعره بلاتهائية الكون الخارجي وبلاتهائية هذا الهوى مادام سائراً فهو (يجاذبه) على ما تحمله هذه الكلمة من معنى المنافرة، فيميل به يميناً حاملاً معه الأمل والتفاؤل والحياة وقد يميل به شمالاً فيحمل معه اليأس والتشاؤم والموت، فهي (المرأة/ الجمال) الذي لا فكاك منه ولا تفيد معه رقية أو تعويذة وكأنه يقر بعجزه وتوتره تجاه

المجتمع وتجاه ذاته اللذين يشعر باللاتوازن أمامهما، إنها رؤيته القلقة الغيبية تجاه هذا الواقع الذي يشعره بالتوتر واللااستقرار. فلم تكن (مي) بالنسبة له مصدراً للتسجيم والسلام بل شكلت لديه مصدراً للتوتر، فيقول (453):

على حين راهقتُ الثلاثين وارعوتُ      لدائي وكسادَ الحلمُ بالجهلِ يرجعُ  
إذا غيرَ النأيَ المحبين لم أجِدْ      رَسيمَ الهوى من ذِكْرِ مَيَّةٍ يهرجُ  
فلا القربُ يُبدي من هَواها مَلالَةً      ولا حُبها - إن تنزعِ الدارُ - ينزعُ  
أنقرحُ أكبادُ المحبين كلُّهم      كما كبدي من ذِكْرِ مَيَّةٍ تقرحُ  
إذا خطرت من ذكرِ مَيَّةٍ حَظرةٌ      على القلبِ كادت في فؤادك تجرحُ  
تصرفُ أهواءَ القلوبِ ولا أرى      نصيبك من قلبي لغيرك يمنحُ  
ألم تعلمي يا مَيَّ وبيتنا      فبابِ لطرفِ العينِ فيهن مَطرحُ  
أطرحُ عيني بالقلا لعلني      أراك وعيني من هوى الوجدِ تسفحُ  
أنينٌ وشكوى بالنهار شديدةٌ      إليها وما يأتي به الليلُ أبرحُ  
أرى الحبَّ بالهجران يُمحي فيمحي      وحُبك مَيَّاً يستجدُ ويربحُ

...

هي البرء والأسقامُ والهَمُّ ذكرُها      وموتُ الهوى لولا الثنائي المبرحُ

يشير هنا إلى البعد الزمني فهاهي سنين عمره تقضي (الثلاثين) ولا يزال هذا الحب يسكنه فيكاد يذهب بحلمه ويعود إليه جهله، فتبرز الثنائيات التي تعكس توتره تجاه الوجود وتؤكد الثبات والديمومة لهذا الحب أمام التغيير والتحول والزوال، فتشكل لديه ثنائيات: الحلم/الجهل، القرب/النأي، الليل/النهار، الهجر/الوصل، المحي/يستجد ويربح، البرء/الأسقام، وكلها ثنائيات تشير إلى التحولات الزمنية

وفاعليتها التغيرية السائرة على كل شيء إلا هذا الحب الذي يدوم ويتجدد مع مرور الزمن وتقدم الأيام وبعد المسافات، لكنه حب صادر عن رؤية واعية فالشاعر يدرك مأساته ويعي أن الحبيبة تمثل له (البرء/ الأسقام/ الهم)، فلم يكن عشقه تعطيلاً للذهن بل إمعان الوعي في الاستيقاظ على العكس مما عرف عن الحب في درجاته التي تهيمن على روح الفرد، فكلما يتعمق العشق يتعطل الذهن وكلما تبرأ منه الروح يعمن الوعي في الاستيقاظ<sup>(454)</sup>. لذا هو يختار البعد عنها ليستمر هواد سواء برحيله أو برحيلها، فيقول<sup>(455)</sup>:

فلما استقلت في الحُدُوج كأنها حَزَانُ نخلِ القادسيةِ أو حَجَرُ  
رجعتُ إلى نفسي وقد كاد يلتقي بحوائها من بين أحشائها الصدرُ  
فوالله ما أدري أجولانُ عسرة تجودُ بها العينانِ أعبى أم الصبرُ  
وفي هملانِ العين من غُصّةِ الهوى شفاءٌ وفي الصبرِ المجلادةُ والأجرُ  
إذا الهجرُ أغنى طولهُ ورق الهوى من الإلفِ لم يقطع هوى مية الهجرُ

جسد الرحيل فاعلة الزمن المدمرة في صورة (الظعن) التي تعبر عن التغير والقضاء على الحُصْب والكينونة الجماعية<sup>(456)</sup>. فالأطعان تشكل مرحلة انتقالية بين ما كان وما سيكون، بين الماضي والآتي وتكشف عن لحظة الحزن والأسى والألم في تجربة الشاعر مع الحبيبة التي كأنها في حُدُوجها (حَزَانُ نخلِ القادسيةِ أو حَجَر) إنها حاملة الخصوبة والحياة معها إلى البعيد بينما الشاعر يبقى هذا مع الجذب والجفاف والموت، لقد اختارت أن تكون هناك في الواقع والحياة بينما اختار هو أن تبقى معه في الذاكرة وفي الحلم فهي حاضرة في النفس أبداً لذا فهو يرجع إلى نفسه ذلك الشيء اللامنظور الماورائي في رؤية ميتافيزيقية يتحول فيها من الواقع إلى اللاواقع ومن الحقيقة إلى الحلم فيعيش اغتراباً كونياً وتساؤلاً حائراً بين البكاء والصبر/ الاستسلام



والمقاومة وحيرته المشككة (ما أدري) أیختار البكاء أم الصبر، فالبكاء شفاء لأطلال الذات والصبر فيه القوة والأجر وكأن هذا الحب ابتلاء ومصيبة فيه الأجر والشواب وعلى الرغم من إدراك ذلك نراه متمسكاً به كأنه الغطاء الذي يخفي وراءه عجزه عن مواجهة واقعه المأساوي فيحل هذا الحب بديلاً عن الواقع بكل ما فيه من ألم وحزن وتشتت وفرقة مقدماً ذلك في رؤية شمولية لمصير هذا الإنسان في هذا المجتمع. يقول (457):

نظرتُ إلى أظعانٍ مي كأنها مولىٌ ميسٌ قميلٌ ذوائبه  
فأهديتُ من عيني، والصدرُ كاتمٌ بمغروقٍ نمت علي سواكبه  
هوى ألف جاء الفراق ولم تجل جوائلها أسرارهُ ومعاتبه

...

فلما عرفنا آية البين بفتح فـ وودت لأحداج الفراق ركائبه  
وقرین للأظعان كل موقع من البزل يولي بالحوية غاربه  
ولم يستطع إلفاً لآلف تحبب من الناس إلا أن يسلم حاجبه  
الا لا أرى مثل الهوى داءً مسلر كرم، ولا مثل الهوى ليم صاحبه  
متى يعصه تُهرج معاصاته به وإن يتبع أسباهه فهو عائبه  
متى تظعني يا مي من دار جيرة لنا، والهوى برج على من يقالبه  
أكن مثل ذي الآلاف كُراعه إلى أختها الأخرى وولى صواحه  
تقاذفن أطلافاً وقاربَ خطره عن اللود تقيد، وهن حبابه  
نأين فلا يسمعن، إن هن، صوته ولا الحيل منحل ولا هو قاضيه  
إن رؤية (الأظعان) وهي تنهياً للرحيل تشير أحزانه وبكاءه صباية

لمن سيغادر فهو يشعر بأن الحياة راحلة عنه، إنها لحظة مخاض يعانيتها

الشاعر وهو يرى حركة الأظعان المغادرة تحمل معها الحبيبة التي أصبح منالها عسيراً، لقد أصبحت عالماً مغلقاً أمام الشاعر وهو خارج هذا العالم في فضاء مفتوح لوجود علاقة توتر بينه وبين أهل الحبيبة كنوع من الاستلاب فهو لا يقدر على تحيتها إلا خفية خوفاً من العشيرة التي تشكل عائقاً خارجياً أمام هذا الحب لذا يشعر أن هذا الهوى ابتلاء وداؤه للمسلم الكريم، وهنا يقدم صفته مسلماً على صفته العربية (الكريم) ويؤكد على دلالة (الإسلام)، فالإسلام لم يخلصه من هذا الحب، وهنا تتداخل النظرة الكونية الدينية والنظرة الكونية الفلسفية في تشكيل رؤية الشاعر بتذوقه للإحساس الجمالي الروحي والانفعال له فربط المعتقد بفكرة الجمال من صميم النشاط الروحي للموجود البشري في تذوقه للمحسوسات والقيم الروحية<sup>(458)</sup>. لقد شكل هذا الهوى له نوعاً من التمزق النفسي والتوتر فإذا عصاه يشقى وإذا اتبعه يعاب عليه، فالعوائق والحواجز **داخلية وخارجية** لذا يستعير صورة من العالم الحيواني تكشف عن عمق إحساسه الأساوي تجاه هذا الحب فهو مثل البعير له الآلاف تركته وغادرته فهو يشفق وحن إليها ولكن لا تسمع أنينه ولا شكواه ولا حنينه فهي في عالم بأي بعيد عنه مقصي، وهو مقيد بحبل لا ينحل ولا هو يقطعه، إنه متمسك بهذا الحب وبهذا العالم الذي هو داخله لا يريد تركه أو مفادته على الرغم من كل عذابه. وهنا تتكشف رؤيته للحب الذي لا يجد عنده وفي أي موضع - الراحة والسكينة، ولا ينتهي أبداً إلى فرحة الاتحاد الشامل، لا إشراق أبداً في الحب وإنما على العكس نستشف منه دائماً رؤية التعاسة والعنصر المظلم المدمر<sup>(459)</sup>.

وتتعدد أسماء النساء في شعره مما يجسد قلقاً لشعوره بالتجربة والضباب ويكشف عن تعدد ذات الحبيبة نفسها وهويتها وأسمائها<sup>(460)</sup>. فالحبيبة واحدة هي (مبة) وإن اختلفت أسماؤها، لكنه يرصدها من زوايا متباينة، فهي (أم سالم)، حيث يقول<sup>(461)</sup>:

تقنيتُ بعد اليأسِ من أم سائر بها بعض ريعات الدمار الجوامع  
فما القربُ يشفي من هوى أم سائر وما البعدُ منها من دواءٍ ينافع  
فالشاعر يمنحها دلالةً زمنية (الأم التي تحمل وتلد) <sup>(462)</sup>، ويركز  
على معنى الأمومة والخصب والعطاء، فكنية (أم سالم) تحمل دلالة  
السلام والأمان والمصالحة، وهي (صيداء)، حيث يقول <sup>(463)</sup>:

لقد منع الودّ الذي ما ملكتهُ على النأي مياً من فؤادك مانعُ  
وإن هوى صيداءٍ في ذاتِ نفسه بسائر أسبابِ الصيابةِ راجعُ  
لعمركَ ما أشواني البين إذ غداً بصيداءٍ مجلّودُ من الوصلِ جامعُ  
ولم يبقَ مما كان يميني وبينها من الودّ إلا ما نحن الجوانحُ

إن هذه الأسماء تعد شفرات شعرية تتلون بالمواقف الشعرية  
المختلفة حتى في القصيدة الواحدة، بل هي دوال على الحدلية بين طرفي  
المعادلة: (الحياة/ الفناء) <sup>(464)</sup>، فالشاعر هنا يجمع بين (مي)  
(صيداء)، فصيداء قد تعني المعرضة عنه الهاجرة له، فالاسم يحمل  
دلالة القطيعة بينه وبين (مي).

وهي (أميمة) <sup>(465)</sup>، وهي (خرقاء)، حيث يقول <sup>(466)</sup>:

تمامٌ ... أن تقف المطايا على خرقاء واضعة اللثام  
إن نشوة الخلاص ترتبط دائماً بمرارة الفقد، وتحقيق الذات يقتزن  
بمعاني البذل والتضحية، وكل فضيلة تتضمن كبحاً، المحبوبة هي صورة  
ذلك المصير الذي يحج إليه فيسمو بوعيه وروحه <sup>(467)</sup>، والسفر رمز  
لرحلة نفسية داخل الذات رغبة في صقلها وتعميرها، البحث عن  
الكمال، وفي الحج رحيل عن الذنوب، وجه وثوب لشجرة التكامل،  
فالذهاب إلى الحج، رحيل إلى البيت الحرام إلى الله، إلى التطهير،

وطمعاً بانبعاث أو تجديد روحي للحياة، إن السفر إلى مكة تصوير للهجرة الكبرى، أو للغوص في النفس بحثاً عن الثابت والخالد وراء حجب التحول والظواهر المتقلبة. إنها كالرحيل بحثاً عن الكنز أو تفتيشاً عن نبتة الخلود أو ماء الحياة، هي رحلة التفريد، أي أن يصير الإنسان هو نفسه أي يصبح ما هو وما يمكنه أن يكون<sup>(468)</sup>. إنه الطموح الذي لا يعرف حدوداً أو ليناً أو خوفاً، الطموح الذي لا توقفه تضحية بل يسعى في رحيله الدائم لبلوغ هدفه الروحي السامي وتحقيق خلاصه الذي تكشف عنه دلالة (خرقاء) في أحد معانيها التي تعلو على مشاغل الحياة وتسمو بالأمل الروحي لتبلغ ذروته.

وهكذا تتعدد وجوه الحبيبة لديه محملة بمعانٍ ودلالات لا تعد، ومراتب تبدأ بصورة الحبيبة بالمعنى التقليدي. وتنتهي بصورة الحبيبة الأم، والأرض والأنثى الكونية المطلقة والمجردة<sup>(469)</sup>.

وترحل الحبيبة في ذهن الشاعر من واقعيتها لتتحول إلى كائن لا منظور ماورائي (طيف) أو (خيال) ترافقه في ترحاله المستمر في الفيافي البعيدة، فيقول<sup>(470)</sup>:

زَارَ الْخِيَالَ لِيْ هَاجِعاً لَعِبْتُ بِهِ التَّنَائِفُ وَالْمَهْرِبَةُ النَجْبُ  
مُعْرِساً فِي بَيَاضِ الصُّبْحِ وَقَعْتُ وَسَائِرُ الْمَسِيرِ إِلَّا ذَاكَ مُنْجَذِبُ  
أَخَا تَنَائِفٍ أَغْفَى عِنْدَ سَاهِمَةٍ بِأَخْلَقِ الدَّفِّ مِنْ تَصْدِيرِهَا جُلْبُ

لقد حرك طيف الحبيبة أحلام يقظته، فهاهي تبعث من الزمن الضائع متجسدة في الزمان والمكان معبرة عن تجربة غائمة توشك على التلاشي وتولد الألم من خلال كشافتها، فهي تتخطى الزمن وتخلق توازناً بين الألم في الواقع وألم الزوال وهو التخصيص الملازمة للزمن<sup>(471)</sup>. فهي تزوره على البعد وهو (الهاجع) في جوف الصحراء الراحل في أعماقها المجهولة وفضائها الواسع لذا جاء الخيال مفتوحاً

لانتفاخ أفق الصحراء، اللامحدود، في «المقصي يتشبه بحقه في الوجود»<sup>(472)</sup> ليعود حتى ولو كان مجرد خيال أو طيف كرد واحتجاج ضد لاعقلانية القهر والإقصاء<sup>(473)</sup>. فالخيال يزوره على الرغم من (لعب) الصحراء به وتحكمها فيه واستمرار رحيله في بحثه عن حلمه المفقود فيسير ليله متشبهاً بأمل وهي فيختار استراحته عند الفجر لأنها تشكل فاصلاً بين مرحلتين: غياب الليل وإقبال النهار فكأنه صوفي (منجذب) لحلم أكبر من الواقع لذا فهو يفقد اتصاله بالعالم الخارجي ليدرك ذلك الحلم الخفي والغاية المجهولة، مختاراً ناقة ضامرة متغيرة من أثر الرحيل المستمر لتكون رفيقة رحلته وإغفائه، إذ إنها تجسد حس الثبات والرسوخ في عالم الشاعر القلق ومثال للحسوبة والاندفاع والحركة في أن واحد، وللتفتت والانقطاع وتجسيد لفاعلية الزمن التي تولد التغير وتؤدي إلى ترقق المكان والعلاقات الإنسانية، فتحل الناقة وسيطاً بين عالم الحسبة الدنية (المغلق) وعالم البطل المخترق (المفتوح) إذ تفجر رموز الحركة المندفعة إلى الأمام، واختراق العالم الطبيعي المغلق بالانتصاب رمزاً للثبات والرسوخ في عالم يتهاوى وينهار، وتتوسط بين حركة العجز والشلل أمام العالم وتحرير الذات من عجزها وتفجير الطاقات المحبوة فيها<sup>(474)</sup>.

ولعل الخيال لم يعد قاصراً عليه فهو قد أصبح أكثر انفتاحاً وأكثر شمولاً إذ يزوره ويزور القوم الراحلين معه، فيقول<sup>(475)</sup>:

تطوف الزود من مي على غرضي بمسلمين جوابين للبعد  
حيث من زائر أنى اهتديت لنا وأنت منا بلا نحو ولا صدر

فالخيال يطوف حول قوم راحلين قد أصابهم الهزال من كثرة السفر فهم (جوابين) للبعد، لقد أصبح الخيال مشتركاً وخرج من نطاق المحدود إلى اللامحدود ومن الخاص إلى العام، لقد أصبح الحلم إذاً مشتركاً

والمعاناة والمأساة مشتركة، إنه «محاولة لاسترداد الفردوس المفقود، وبالتالي فهو شكل خفي من أشكال مقاومة الانصياع، أو لنقل هو مظهر لاشعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق»<sup>(476)</sup> لذا فهو يحيي هذا الطيف الزائر الذي اهتدى إليهم في أعماق الصحراء المضللة، إنه تجاوز الزمنى إلى اللازمنى والمكاني إلى اللامكاني، إذ تبقى للطيف (فعاليتها الخاصة في العبور بين عالمين متميزين: الحاضر/ الماضي، القرب/ البعد، البسطة/ النوم، المرئي/ غير المرئي، القوة/ الضعف)<sup>(477)</sup>، فهو يعود من الماضي في قلق وعجلة وكأنه شبح الخوف يطارد حتى اللامرئيات. يقول<sup>(478)</sup>:

ألا خيلت مي وقد نام صُحبتِي فما نَفَرَ التَّهْوِيمُ أَلَا سَلَّاهُما  
طُرُوقاً وَجَلَبُ الرِّحْلِ مَشْدُودَةٌ بِهِ سَفِينَةُ بَرٍّ تَحْتَ خَدِي زَمَامُها

لقد اختاره خيال مي وهو بين صحبه، فهو مستيقظ وهم نائمون، هو واعي لعمق مأساة إصرار الذاكرة على رفضها للامحاء، والمطالبة بالحق الكوني للروح، أو التثبيت بالحاجة الأزلية للفؤاد، إنه أداة الشاعر لتجاوز القهر، وردع الزجر وتحرير الإرادة، فهو الهاجس المتسلط الذي يفرزه قلق الحرمان، وهو يشير نحو الغائب المنشود والسعي لاستعادة المنهوب تخلياً<sup>(479)</sup>.

لقد عبر الطيف والخيال عن رؤية الشاعر المتجاوزة للزمني والمؤكد لحضور الغائب فعلياً في الذاكرة، والحلم المفقود الذي لا يمكن لمسه أو تحقيقه واقعياً لكنه يسكن هاجسه، الحلم بعالم مليء بالحب والحرية والعدل، والتوق إلى عالم إنساني واعي لمصيره.

ولا يقف الشاعر في رؤيته للمرأة عند مشاعر الحب، بل يتجاوزها ليصور الجسد الأنثوي بما يمتاز به من طابع جمالي وشبقي، فحضور المرأة جسدياً تحقق لوجودها في العالم وتأكيداً لقيمتها

الجمالية وعلاقة الوعي الشعري بها. فجسد المرأة «لا يقدم بوصفه مادة قابلة للإغراء ومثيرة للرغبة الطافحة والمشاعر الإبروسية العنيفة، وإنما باعتباره حاجة حياتية لصيقة بوجود الإنسان منذ خلقه، وحالة تاريخية لم تفلح المشاعر الدينية ولا التطور الاجتماعي والثقافي المطرد في الحد منها» (480)، فيقول (481):

زَيْنُ الشَّيَابِ وَإِنْ أَثَرُهَا اسْتَلْبَتْ      فَوْقَ الْحَشِيَّةِ يَوْمًا زَانَهَا السَّلْبُ  
إِذَا أَخْرَلَتْهُ الدُّنْيَا تَبْطِنُهَا      وَالْبَيْتُ فَوْقَهُمَا بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبُ

...

تلك الفتاة التي علقتها عرضاً إن الكريم وذا .... يُخْشِتُهَا

يبدو في شعر ذي الرمة تعلقاً بفكرة (الشباب)، التي ترمز هنا في جانب منها إلى العلاقة الغريزية، وترمز لستر المرأة.... فهي تعبير أبلغ من ظاهره فيما تغور عليه من الحالة النفسية والذهنية، التي ترى في المرأة نموذجاً رمزياً للتعبير عنها بما تنزع إليه من تجرد من الماضي ونسيان لأعبائه وابتزاز لحلم مستقبلي يكون بجمال تلك المرأة الخيال (482). فاستلاب ثيابها يشير إلى حياتها المستلبة منها في ظل القهر الذي تعانيه، لقد تحول الجسد لديه من مقام المكبوت المسكوت عنه مصدر الحياء والخجل إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية بعد أن نُمى وعيه الفردي الحاد بالجسد (483). لذا نراه يقدم تجرئته مغلفة بحس ديني (أخو لذة الدنيا) مختاراً البيت ليكون استقرارهما وأمنهما، لما يشيعه جو البيت من شعور بالألفة والدفء والنعمة وجو الحب، إنه الحلم، موطن الذكريات، وتحقق الـ (أنا)، إنه الأمان وقهر الخوف، إنه تحقيق للعزلة وهجر المجتمع المأساوي المؤلم، فيبحث في داخله شجاعة يواجه بها عالماً قاسياً بارداً، إنه يمدّه بقدرة المقاومة (484). مقاومة المجتمع وتجاوز الواقع المأساوي بما فيه من

عادات وتقاليد لتثبيت الذات حضورها وسط الرفض والقمع، فها هو يتعلق بفتاة صدفة (عرضياً) لم تكن من زمن الطفولة أو الصبا، بل تعلق أني حاضر فخلبت عقله وتركته لأوهامه وهو (الكريم) الـ (مسلم) فقدم مروهته وأخلاقه على تقواه وتدينه، فلم تمنعه أخلاقه ولا تقواه أمام هذه المرأة الحلم. يقول (485):

ولو كلمتُ مُستوعِلاً في عَمَابةٍ تَصَبَّاهُ من أَعلى عَمَابةٍ قَبِيلُها  
وهنا إشارة إلى جمالها الروحي والذهني فهي (لو كلمت) والكلام هنا يحمل طابعاً سحرياً، فخطابها لو توجه إلى (مستوعل) قد استوحش لكثرة معاشرته (الوعول) وهي حيوانات تشير إلى المنعة والبقاء، لجذبت إليها هذا المستوعل المتمنع عن الناس بل لصبا إلى قولها وكلامها، وفي هذا إشارة إلى خطابها المطلق الدائم الذي يتجاوز الأنـي. يقول (486):

أَتَعْرِفُ أَطْلالاً بُوهِبَينَ فَالْحَضِرِ لَمِ كَأَنْبَارِ الْمُسَوِّفَةِ الْحَضِرِ

...

سَقِيَّةُ أَعْدَادٍ يَبِيتُ ضَجِيعُها وَصَبِيحُ مَحَبُورٍ وَخَيْرٌ منَ الْحَبْرِ  
تعاطيه براق الشاينا كأنه أقاصي وسمي بمسائفة قفر

...

فما روضه من حرّ تجدد تهللت عليها سماء ليلة والصبا تسري  
بها ذرق غصن النيمات وحنوة تعاورها الأمطار كفراً على كُفر  
بأطيب منها نكهة بعد هجعة ونشراً ولا وعصاء طيبة النشر

بصور الشاعر رؤيته الشبقية للمرأة ويشير إلى استجابتها وعدم

تمنعها فهي (تعاطيه) من حنانها منطقة الرغبة الظاهرة في المرأة لونا



وطعماً، وحضور الماء والنبات تأكيد للحياة وتحقيقاً للحياة واستمراريتها فنجد مظاهر الحياة والخصب والديمومة واضحة جلية إنها حركة مضادة ذات طبيعة حسية صرف تقف نقيضاً للتوتر والقلق والأسى والعجز التي سادت في الحركة السابقة: فمقابل الظلل المقفر ثمة الآن الروض الخصب العامر، ومقابل اليباس ثمة اللدونة والرواء، ومقابل الجفاف هذا المطر الجميل العذب، ومقابل الحبيبة القصية ثمة الحبيبة.... (486).

إنها المرأة/ الأرض/ الروض، رمز الخصوبة والعطاء، إنها الطبيعة التي تفوح بخصبها وروائها، فالروضة التي تشتق من (الترويض) وهو ما عصي على الشاعر تماماً، فتشير الحبيبة القصية التي نأت بعد إصمار، وحسب (الروضة) أنف كالخبيبة، ويرد الفعل (تهللت) بما فيه من دلالة على الفرح واليسرى واحتواء رقيق يجسد علاقة الغيث بالنبات في برهة تفيض بالفرور المحضبة نقيض الحبيبة التي أفلتت فلم يعد الشاعر قادراً على أن يتضمنها (488). وتأتي هذه الأبيات مؤكدة البعد الفطري بين المطر والأرض في علاقة تزواج قرع الشراء بالكورة وتؤكد الولادة في مقابل الموت، والخصب مقابل الجفاف، والنعومة مقابل الخشونة. يقول (489):

أناة يطيب البيت من طيب نشرها    يُعيد الكرّى زين له حين تصبغ  
يشير هنا إلى إيقاعها الحركي البطيء (أناة) مما يوحي ببطء حياتها. ويشيع جواً من الشفافية والنقاء في الشطر الأول من خلال عطرها الذي يفوح في البيت والذي يشك عنصر جاذبية وخداع فهو يسحر بطيبه لكنه يخفي حقائق مزيفة وراءه، ويضفي في الشطر الثاني نوعاً من الشبقية لهذه المرأة. ونلاحظ إصرار الشاعر على لفظة

(البيت) المعروف لديه مما يجعل التجربة ذات طابع خاص، وتخصيصه برائحتها منحه طابعاً أنثوياً، إنه البحث عن الأمان والاستقرار وسط زيف الواقع وخداعه.

واهتم الشاعر بجمال المرأة وعرض تفصيلاته وجزئياته بدقة وتأنٍ مثل نحات ينحت تمثاله، فكذلك الشاعر ينحت المرأة الشعرية في تشكيل جمالي فذ ليحقق وجودها في قبول لونها منطلقاً من رؤية جمالية مطلقة، فرفض الجسد هو رفض للذات وللوجود البشري، وثنائية جسم - روح هي تجزئة للإنسان الذي يشكل وحدة واحدة: فجسمه منظور وروحه جسم غير منظور - والحادث النفسي بدني وغير بدني معاً، وكذلك السلوك وعي داخلي وردود فعل عضلية أو حركية جسمية<sup>(490)</sup>.

ويبدو أن أول ما شد الشاعر إلى هذه المرأة هو لونها (الأبيض) المتصقق بها في الوعي الشعري العربي، وكأنه يقابل بين دلالات هذا اللون من جمال ونقا، وظهور ونور وعطاء وتفاؤل وبين ظلمة عالمه الواقعي القاسي بما فيه من فقد وقبح وشؤم وارتباط البياض بالمرأة تأكيد لحضورها الجمالي المتكامل. يقول<sup>(491)</sup>:

غراءً يجري وشاحاها إذا انصرفت منها على أهضم الكشحين منخضد  
يجلو تسمها عن واضح خصر تالكو البرق في ذي لجة برد

يشكل بياضها استمرارية إحساس الشاعر بالتفاؤل والإشراق والحياة والسمو والبراءة، فصورة المرأة البيضاء في الواقع التعريضي الذي يحاول الشاعر أن يبينه، فيشتقه من وجه الحياة الآخر: المشرق به (الخصب والجمال) كأنما يعبر من خلاله عن أمل ما يزال مستجداً على الرغم من شعوره بالأسى المطبق والفقد في حركة الأطلال<sup>(492)</sup>. وهو لا يكتفي بالبياض بل يضيف عليه إيقاعاً مفرحاً سعيداً في (تسمها)

الذي يكشف ويظهر ما خفي وراء هذا الابتسام دليل رضاها وعطائها، فتبسّمها وضحكها هو استعدادها للعطاء ومنح الحياة، ضحكها تعبير رمزي عن نضجها العاطفي وتهيتها للحمل، إنه قبول وفرح وتجدد، لذا ارتبط التبسّم بالمطر فهناك مشاركة بين الراشدة التي أصبحت مهيأة للخصوبة ومنح الحياة وبين الأرض التي يحكم المطر أصبحت مهيأة للإنبات، فالفتاة والأرض رمزان للحياة وللخصوبة<sup>(493)</sup>.

لقد حلت المرأة هنا رمزاً للحياة السعيدة التي ينشدها الشاعر، حياة الخصب وعطاء الوجود. يقول<sup>(494)</sup>:

تُذكرني مِياً من الطهي عَيْته مِراراً، وفاها الأبحوانُ المتورِّ  
وفي المرطِ من مي توالي صرمةٍ وفي الطوقِ هيّ واضحُ المجدِّ أحوِّ  
وبين مَلائِ المرطِ والطوقِ نغنفُ هَضِيمُ الحشا رأدُ الوشاحينِ أصغرُ  
وفي العاجِ منها والدماليجِ والبري قنأ مالى للعينِ ريانُ عبهرُ  
حُراصِبُ أملودُ كأن بناتها بناتُ النقا تخفى مِراراً وتظهرُ  
تري خلفها نصفاً قنأة قويمُ ونصفاً نقاً يرتجُ أو يتصرمرُ  
تنوُّ بأغراها فلأيا قيامُها وقشي الهونى من قريبٍ فتبهرُ

وهنا يقدم الشاعر رؤية مختلفة لـ (مي) هي التي تذكره بالطهي فيصف بدنّها بالفخامة والنعومة والرشاقة والبياض وتدخل في التشكيل الجمالي عناصر نباتية وحيوانية وكونية طبيعية وه كل هذه العناصر جزئيات تشكل عالم الإنسان بكل سعته وعمقه وإذ إنها قد خيلت في بدن المرأة فقد تحول هذا البدن إلى عالم كامل، عالم جمالي يفيض بالحياة والعذوبة والرواء والبكورة والكمال<sup>(495)</sup>. لقد امتلكت هذه المرأة مواصفات تكوينية متميزة فصدرها مضيء ومشرق له بعد حضوري في تجربة المرأة فكل شيء فيها يمتاز بالنعومة واللين والاختفاء.

والظهور في أصابعها، وحركة جسدها التي تبعث شعوراً بحركة الحياة وتغيراتها، ومشيتها البطيئة الهادئة الذي يشعر بالسكونية، إنها تقبع بين الحلم والواقع، بين الحركة والسكون، فهي مصدر التفاضل. يقول (496):

من البيض مبهج عليها ملاحه نضار، وروعات الحسان الروائع  
هي الشمس إشراقاً إذا ما تزينت وشبه النقا مفترقاً في المواع

لقد منحها طبيعة نورانية. فكل شيء فيها مشرق مضيء فهي (الشمس) في ظهورها واختفائها، وقربها وبعدها، ونفعها وضرها فهي حارة، دافئة، محرقة، وثباتها وحركتها، وحضورها وغيابها، وكثرة تجوالها وإشراقها وضبابتها، في قدومها من المشرق، دلالة الحياة والولادة والتجديد، وجهة العرب الأصلية (الشرق)، لقد ارتبطت الدلالة الرمزية للشمس لديه بالساق الثقافي والنصوي للعصر الإسلامي، فالشمس هنا ليست الشمس التي تحدث عنها الشعراء ما قبل الإسلام فلقد أفرغت من دلالة الألوهية وكونها أبرز المعبودات من الكواكب (اللات) وأصبحت تمثل ظاهرة كونية تحمل الخير والشر وتؤثر في الإنسان والحيوان والنبات، وعلى تقلبات المواسم والأجواء (497). لقد باتت الشمس بعد الإسلام آية من آيات الله وحجة ودلالة على قدرته.

فالمرأة/ الشمس لدى الشاعر هنا هي إشراق الحياة لديه، هي شعوره بالتفاضل والسمو إذا أقبلت وبالتعاسة والغربة والغياب إذا بعدت، هي الحياة القريبة والبعيدة عنه، الحاملة للخير والشر والسعادة والشقاء، هي الحقيقة الواضحة الجلية لكنها بعيدة المنال، هي الحياة في تغيراتها وتقلباتها وكثرة الرحيل والتجوال والسعي وراء آمالها البعيدة اللانهائية. فالمرأة/ الشمس هنا هي الدائم اللامتناهي. يقول (498):

براقة الجميد واللبات واضحة كأنها طيبة أفضى بها لب  
بين النهار وبين الليل من عقد على جوانبه الأسباط والهندب  
عجزاء محورة خمصانة قلق عنها الوشاح وتم الجسم والقصب

...

ثريكة سنة وجه غير مقرفة ملساء ليس بها خال ولا ندب  
سافت بطيبة العرينين مارنها بالمسك والعنبر الهندي مختضب  
تزداد للعين إبهاجاً إذا سمرت وتخرج العين فيها حين تنتقب  
لمياء في شفتيها حوة لعن وفي اللثات وفي أنيابها شنب  
كحلاء في برج صفراء في نعيم كأنها فضة قد مسها ذهب  
والقمرط في حرة الذفرى معلقة تباعد الجبل منه فهو يضطرب

يقدم الشاعر نموذجاً للمرأة الشعرية في تشكيل جمالي رائع، لقد اختار المرأة/ الحلم فهي تمتاز بالسريق والأصالة والنعمومة والترف والوضوح والبيض والصفاء والنقاء والاستواء، تشبه طيباً منطلقاً في الفضاء في سعة زمانية ومكانية وانفتاح وحرية، في وقت بين النهار وبين الليل مما يشير إلى وجود علاقات فضائية فهناك شيء بين شينين آخرين<sup>(499)</sup>. هناك مسافة انتقالية (بين) النور والظلام والحركة والسكون والحياة والموت إنه تحول في الزمن والإحساس لذا فهو يجمع في رؤيته الجمالية للمرأة بين صفات الامتلاء والضمور، الفخامة والنعمومة، الرشاقة والاكتناز لأن الحياة من حوله متغيرة لا ثبات فيها لاسيما عالم الصحراء في أعماقها، تغيرات تضاريسية هائلة بين ارتفاع وانخفاض وسعة وامتداد، فالجسم ثابت والجوهر مستقر لكن الثياب قلقة (قلق عنها الوشاح) مما يوحي بالحركة وقلق الحياة الخارجية مع ثبات الجوهر وصفاته الواضح على وجهها دليل تفردا وتميزها فهو

وجه نقي أملس لا وجود لأثر الزمن عليه فهو بهي (لا خال ولا ندب) فيه مما يشير إلى أنها خارج الزمان (أبدية)، ويشير إلى ترفها ونسبها الكريم فهي طيبة الريح (بالمسك والعنبر) لكنّها تخفي حقائق مجهولة (بالاختضاب) التلون وتغير الحقائق وتزييفها فهي واضحة ومختفية، حاضرة وغائبة، تمنح ولا تمنح (تسفر) عن وجهها فتسبح العين (وتنتقب) فتزداد جمالاً، وانتقابها وتغطية وجهها قضية موجودة قبل الإسلام، وقوامها تلك النظرة إلى المرأة بوصفها رمزاً لقوى مجهولة: فقبل الإسلام كان الغطاء يعطى للشريفة في الكعبة عند البلوغ، إذا الحبض هو المؤثر، أي هو المرحلة الفاصلة بين الحياة الحيادية للأشئ وبين حياتها ذات الأبعاد الخفية والسحرية، فالنقاب والحجاب والتحریم تعبر عن مشاعر الإحباط والحرمان والمخاوف والمفروضات على المرأة ورفض لما يمثله الدم من مخاطر، ورتباطه بالمرأة يشير إلى ارتباطها بالموت والخوف والقوى المرعبة والمجهولة. إنه سجن للجسد الذي أخذ للتعبير للخلق والإيلاد فيكون بذلك رمزاً للأثوة المعطاة والمخيفة معاً (500).

إنه إشارة إلى طاقتها الكونية، ويقابل الشاعر بين سمرة وسواد شفتيها وبياض أسنانها ليعبر عن إحساسه بالتضاد في الوجود ويظهر التضاد بشكل جلي في بنية الكلمة الواحدة ومدلولاتها، ويصف لون بشرتها الأبيض المشرب بالصفرة عند الغروب، وهو لون تحبه العرب (لون الصحراء) الذي يشعر بالجمال والعظمة لكنه يوحى أبيضاً بالمرض واقتراب الموت فكانها فضة قد اختلطت بالذهب، والتحويل إلى الذهب والفضة هو تحول باتجاه الأعلى: روحياً أو رمزياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً، إنه تحول روحي وتفتح على الوجود الغامض، وهو ما كان يهدف إليه الإنسان منذ خلق في بحثة الدائم عن نبع الخلود إن هذا التحول صورة للغنى الروحي ولامتلاك القيم الصوفية، وهي رغبة في

التسامي والتغلب على الفقر والقمع<sup>(501)</sup>. وقد يشير الذهب إلى الخطيئة والذنوب والزوال فهي قد ترفعه إلى الأعلى وقد تهلكه، لكن وجود هذا التضاد سيخلق حالتين متضادتين ومن ثم ستنتج عنه حالة ثالثة متجددة، إذاً هو إيجابي لأنه يسعى للتغيير، إنه يرى الحياة في المرأة كما ينبغي أن تكون لا كما هي، والسعي لخلاصه الروحي بالسمو والتعالي على كل ما هو واقعي والرغبة في الاطمئنان والاستقرار الذي يفتقده كما يجسده (القرط) الذي يشير في جانب منه إلى أصالة هذه المرأة ووضوح جزء منها لكنه جزء قلق مضطرب دائم الحركة وعدم الثبات لذا استعارة (الذفرى) وهي للناقاة لهذه المرأة ليؤكد كثرة تجوالها «إنه شاعر رسام يجري على اعتبار المكان فيما ينقله من صور، فيترك الأشياء، تتحرك من حوله ويتخذ موقف المصور وينسى كل شيء أمامه إلا المنظر الذي يريد إخراج، لكنه لا يغفل عنصر الزمن فيصور ويزيد في الحركة الداخلية حتى لا تقف الصور حاملة أو باهتة ويبلغ فيه غايته لأنه متأثر بما يرى فيشعر بتحاوٍ بينه وبين الناظر»<sup>(502)</sup>. إنه لا يقف ساكناً أمام حركة الوجود وتفسيراته بل هو جزء من هذه الحركة التي يراها في صورة المرأة بكل أبعادها وتغييراتها، إنه يعيش علاقة جدلية بين فكره ومجتمعه، بينما يريد وما يرغب وما يمكن وبين الواقع الأنّي. لذا دارت كلماته وتحوّرت مدلولاتها حول الجمال والمثال والجاذبية والضياء والعفة فكل شيء في هذه المرأة يدعو للولوج في عالمها الغيبي فلقد مثلت للشاعر عالم الصحراء فهي تغري بنعومة رمالها الهشة التي تفتك بمن يسير عليها، بحرّها الشديد وعطشها القاتل، في إقبالها وإدبارها كالليل والنهار، في سعتها وامتدادها والضياح في مجهولها فهي تريك الذي تريده وتخفي الذي لا تريد أن يراه أحد إلا ذو الروية البعيدة النافذة الاستشراقية، فهي خادعة مظلمة لكنها مغربة. يقول<sup>(503)</sup>:

أناة، كأن المرط حين تلوثة على دعصة غراء من عجم الرمل  
أسيلة مسنن الوشاحين قاتني بأطرافها الجناء في سبط طفل  
وحلي الشوى منها إذا حليت به على قصبات لاشخات ولا عصل  
من المشرقات البيض في غير مره من الشفاه الحو والأعين الكحل  
إذا ما امرؤ حاول أن يقتلته بلا إحتة بين النفوس ولا ذحل  
تبسم من نور الأحماسي في الشرى وتفرق من أبصار مضرورة تجل  
وشفن عن أجساد غزلان رمل فلاة، فكأن القتل أو شبه القتل  
وإنا لنرضى حين تشكو بخلوة إلهن حاجات النفوس بلا بذل  
وما الفقر أزدى عندهن بوصلنا ولكن جرت أخلاقهن على البخل

ينطلق من رؤيته الجمالية لهذه المرأة من ثنائيات: الموت/ الحياة، الجفاف/ الطراوة، السكون/ الحركة، الصمت/ الضجّة، الزوال/ الديمومة، الهشاشة/ الصلابة، فالحياة «تنبت في كل الأشياء عندما تتجمع المتناقضات»<sup>(504)</sup> فهو يقابل بين مشاعره الداخلية الفياضة تجاه المرأة وحركتها الخارجية في مشيتها البطيئة، كأن الحياة تسير في إيقاع بطيء، رتيب، ويقابل بين الصلابة والهشاشة في وصف عجيزتها فالحياة تلف كل شيء، وتحيطه (كأن المرط) لكن ما بداخلها هش يعكس هشاشة الوجود وإثباته على الرغم من بريقها ولمعانها (غراء) فكل شيء فيها يدعو إلى الحيوية (قاتني بأطرافها الجناء)، فتضفي الحمرة رمزية دالة على الخطر أو الغواية أو الجمال، فضلاً عن الجذور القديمة المرتبطة بالخصوبة المستعادة بسفك دم الضحية<sup>(505)</sup>. فهي صورة للشباب الغض في طراوته ونداوته زمن الحيوية والتفتح زمن الخصب والتجدد والولادة في (تبسم) وكرد فعل ورفض للوضع الاجتماعي المفروض عليها<sup>(506)</sup> بل عليهن جميعاً إذ يمنع أوصافه



لجماعة من النساء وليس لامرأة واحدة وكأنه يسعى إلى الجمال المطلق ويضفي عليهن بعض صفات الكمال بوصفهن بالطهر والنقاء والتعفف وحسن الصحبة فهو يحافظ على القداسة والتحريم بينه وصحبه وبين هؤلاء النساء في ساعات الخلوة معهن (وإننا لنرضى حين نشكو بخلوة/ إليهن حاجات النفوس بلا بذل). وكأنه في لوحاته الجمالية يعرض عن واقع المشحور المزري (وما الفقر أزرى عندهن بوصلنا) فهي تصوغ الجمال الضائع وتعوض العشق المهزوم فالوجود عنده ثنائي البعد قطب بشع يعاش يومياً وتجريبياً، وقطب خلاب نملك أن نتلمسه فيما وراء الظواهر في ازدواجية مؤلمة لقوى الحياة والموت، إنه يبحث عن موضوعات جمال الكون على بناييع للخلب ثرة ومعافاة في السري واللامرئي، إنه يقاوم الرعب في بحشه عن متابع الجمال محاولة لاكتشاف عذرية الكون، طفولته، برهته الخالصة مع كل هلع وحزن. فالعالم عذرة وبكورة دامن، ويمكن اقتصاصهما فيما تسره الكائنات من صور هي شباب أدي عصي على الدور وبهذا تغدو اللغة اتحاد أعماق الذات بأعماق الظواهر، والشبثان لا مرثيان. وبذلك يغدو الشاعر ريادة وكشفاً لما يتفجر دون أن يرى، ورؤية الجمال تعد بحثاً عن الناقص، عن الغائب، عن الأعماق التي تعاني اضطراباً ما (507).

لقد مثلت المرأة شعرياً له الجمال الكوني المطلق وهي محاولة لتحقيق الذات عبر الآخر، وتعويضاً عن آماله القصبة. يقول (508):

لَهَا بَشَرٌ مِثْلُ الْحَرِيرِ وَمَنْطِقٌ رَخِيمٌ الْحَوَاشِي لَا هَرَاءَ وَلَا نَزْرُ  
وَعَيْنَانِ قَالَ اللَّهُ: كَوْنَا فَكَانَتَا فَعُولَانِ بِالْأَلْبَابِ مَا تَفْعَلُ الْحَمْرُ  
تَبَسُّمٌ لَحِ الْبَرْقِ عَنْ مُتَوَضِّعٍ كُلُّوْنِ الْأَفَاحِي شَافِ أَلْوَانَهَا الْقَطَرُ

يؤكد الشاعر على نعومتها وطراوتها وبياضها ويشير إلى صوتها فيصفه بالركة واللين والهدوء والاعتدال مما يكشف عن

شخصيتها المدركة الناضجة والعاقلة وهو بذلك لم يجعلها قيمة صنية كالشعراء السابقين<sup>(509)</sup>. فهي عنده ليست دمية أو تمثالاً أو نصباً ومنارة، بل هي كائن حي يتكلم وينطق وقلة كلامها إشارة إلى تعبدها وصومها وانقطاعها عن الدنيا والزهد فيها<sup>(510)</sup>، فهي خاضعة لإرادة القدر في تشكيلها الجمالي وصورتها الإنسية (عينان قال الله كونا فكائنات) لكنهما عينان ساحرتان لهما فعل الشراب في التأثير على العقل وفقدانه والشعور بالنشوة والانشراح، ولعل مفردة (الخمر) ذات بعد ديني فهي مما نهى عنه الإسلام، إذ تنقله من حالة إلى أخرى من الصحو إلى السكر والنشوة والسحر في جدلية بين الواقع والخيال، الغيب والمحضور، الفناء والبقاء<sup>(511)</sup>، إنها المرأة بين الرؤية والواقع الحلم التي تتوسط بين طرفي فتير الروح وتحقق كمالها، فتألق صورة باهرة وسط هذا العالم الأسود المتوتر المتمزق المليء بالعجز فتلمع في ظلمة الموت: الفم العذب المسير اللذيذ، وهي صورة تفيض بالضوء (لمح البرق) في مقابل السواد الطاعى<sup>(512)</sup>، صورة ترحي بالتفاؤل والإشراق (تبسم) لتشكيل واقع ممكن سعيد وامن. بقول<sup>(513)</sup>:

وَتَبَسُّمٌ عَنْ عَذْبٍ كَانَ غُرُوبُهُ أَقْصَاهُ تَرْدَاها مِنَ الرَّمْلِ أَجْرَعُ  
جَرَى الْإِسْحَلُ الْأَحْوَى بِظَفَرٍ مُطَرَفٍ عَلَى الزُّهْرِ مِنْ أَنْبَاهِها فَهِيَ نُصْعُ  
كَانَ السُّلَالُ الْمُحَضَّرُ مِنْهُنَّ طَعْمُهُ إِذَا جَعَلَتْ أَيْدِي الْكَوَاكِبِ تَضْجَعُ  
عَلَّ حُصَرَاتِ الْمُسْتَقَى بَعْدَ هَجْعَةٍ بِأَمْثَالِها تَرَوِي الصَّوَادِي فَتَنْقَعُ  
وَأَسْحَمَ مِبَالٍ كَانَ قَرُوبُهُ أَسَاوِدُ وَأَرَاهُنَّ ضَالَّ وَخِرُوعُ

رؤية الشاعر مبنية على توتر بين الخير والشر والتجدد والفناء والحياة والموت، فتبرز المفارقة بين تضاد البياض والسواد واتحادهما في الجسد الواحد فيقابل بين سواد الشعر الظاهر وبياض الثغر المضمري مما يولد تفاعلاً جمالياً طردياً أثر هذا التضاد والتجاور<sup>(514)</sup>. ويقابل بين

عذوبة الشجر الندي يروي العطشان وبين مذاق الشراب فتنقله من عالم الواقع إلى عالم الأحلام والشعور والانشراح والغياب عن الوعي ومحاولة نسيان الواقع المؤلم، ويعتمد على الطبيعة التقابلية في بناء صورته التشبيهية التي تربط بين ذوائب الشعر والأفاعي من حيث الحركة والتخفي والسيولة والالتواء، فشعرها الأسود دليل شباهاها وفتنتها وغوايتها ولقد زواج الشاعر بين عناصر الخصوبة في الشعر والشجرة والأفعى، إذ ترتبط الحياة بالخلق والحياة الجديدة للإنسان كما يتضح في قصة (آدم وحواء)، فحواء والحية كلاهما يشير إلى الحركة والتغير. فالأولى نبع الخصوبة وأم المخلوقات، والثانية سبب حرث الأرض والهبوط من الجنة والانتقال إلى طور جديد. وتظهر الحياة دائماً وهي تحرس شجرة (رمز للحياة) مما يظهر الحياة والحياة في اتصال وثيق، إنها رمز للتجدد والاستيفاد والعودة للحياة، فضلاً عن كونها رمزاً للشعر والموت والخوف والغواية والطرده من الجنة<sup>(515)</sup>. فهي ترمز للبعدين الإيجابي والسلبي، إنها حالة التوتر والقلق التي يعيشها الشاعر والتمرق النفسي بين ما يرغب وما موجود، بين الحياة والرغبة في العودة إلى الأصل الأول إلى جنة آدم قبل الخروج من الجنة، إلى موطن الأمان والاستقرار، إلى (حواء) موطن الخصوبة والطاقة الروحية والولادة والتجدد. يقول<sup>(516)</sup>:

كانها أم ساجي الطرف أخذوها      مُستودعُ حُمرِ الوعساءِ مَرخومُ  
تنفي الطوارف عنه دِعصتا بقر      ويافعُ من لَرنَداينِ مَلصومُ  
كانه بالضحى ترمي الصُعيد به      دبابَةُ في عظامِ الرأسِ خَرطومُ  
لا يَنعشُ الطرفَ إلا ما تخونه      داعرُ يناديه بِاسمِ الماءِ مَبغومُ  
كانه دملجٌ من فضةٍ نَهْ      في ملعبٍ من عذارى الحي مَغصومُ  
أو مزنة فارق يجلو غواربها      تبوجُ البَرَقُ والظلماءُ عُلجومُ

تلك التي أشبهت خرقاء جلوتها يوم النقا بهجة منها وتطهيم  
تثني النقباب على عرنين أرتبة شماء مارنهما بالمسك مرثوم  
كأنما خالطت فهاها إذا وسنت بعد الرقاد فصا ضم الحباشيم  
مهطولة من خزامى الخرج هيجها من صوب سارية لوشاء تهميم  
أو نفحة من أعالي حنوة معجت فيها الصبا موهناً والروض مرهوم  
حواء قرحاء أشرافية وكفت فيها الذهب وحفتها البراعيم  
تلك التي تيمت قلبي فصار لها من وده ظاهراً بادٍ ومكثوم

يركز الشاعر في هذه الأبيات على عنصري الأمومة والخصب، فالمرأة/ الأنثى التي تمثل الحياة، المرأة/ الأم تتردد في شعره مع غياب صورة الأب مما يشير إلى الارتباط الكبير بـ (أمه)، فالحاجة إلى الأم تزداد كلما تفاقم الإحساس بالألم وإن هذا الإحساس هو الأصل الذي يشرع النزعات العشقية المحرمة<sup>(517)</sup>.

إنه الحنين الحارف إلى أحضار (المرأة الأم)، وحضور الابن يشير إلى التوالد ويؤكد الحياة في قلب الموت، وقد ينفي الموت ويتجاوزه مؤقتاً عبر التناغم والحب اللذين يمكن أن يوجد. فعلاقة الأم - الطفل تشكل المحور المركزي لرؤية الشاعر للوجود: العطف، الحنان، الرعاية والتناغم لخلق الأمن والغبطة والاستمرارية في الحياة. فرويته للعالم نابعة من أن الكون قائم على المتناقضات والمفارقات، فالطبيعة تمنح الحياة وتنفيها<sup>(518)</sup>. لذا جاءت صورته مستمدة من عالم الحيوان وعالم النبات. فهاهو الصغير القضي في طور التحول إلى الأعلى لغته النداء وحضوره نصف غائب فهو بين الصحو والسكر، بين البراءة ولؤم الواقع، بين الطفولة والشباب لكنه (نبيه) في عوالم العذارى واللعب والحي، إنها عودة إلى الطفولة الأولى والبراءة والأمان، فالملعب من العناصر

الثابتة التي لا تقبل الزوال كالأحجار، إنه الحنين إلى المربع الأولى، إلى الاجتماع والانتلاف والارتداد إلى الماضي ليكون أقدر على مواجهة الإحساس بالعزلة التي يعاني منها والاعتراب الذي يخضع له (519).

إنه يعي عالمه الطفولي ويحن إليه، إلى الأم، السحابة التي تحمل الولادة والتجدد، الشمس التي تظهر من جديد مهما اختفت أو غابت، سيدة الخصوبة والعطر، سيدة الشرق.

إن الشاعر في رؤيته للمرأة ينطلق من رؤية شمولية، فهي المرأة الشعرية، الحلم، المثال التي تحقق خلاصه وتطهير روحه، وهي المرأة التي قد تسبب هلاكه ونهايته، إنها الحياة التي تتنازع بين الخير والشر والواقع والخيال والحقيقة والوهم، بين الولادة والموت، فهو يسعى لبلوغ النموذج الأعلى لسمو بالعقل والروح ويحقق طموحاته ويدرك أحلامه، فمن رؤيته للمرأة **بتشكل موقفه** ورؤيته للحياة والوجود، فلقد غادرت هذه الحياة، وتركها ورجل بعيداً عنها ينشد أمه في المستقبل البعيد كتعويض عن همومه الذائنة، فلم يسع لأقنص أيامه بل كان ينشد الموت والخلاص في لجنة المنعة ولم يرغب بالريادة لأنه يعلم أن في طلبها منتهى الألم، فالحياة هي الألم والداء والهم لذا سعى للتحرر منها، فجاء تحرره إيجابياً بالابتعاد عنها، فـ «الرجل الحكيم لا يبحث عن اللذة، ولكن عن التحرر من الألم والهم» (520) الذي يعانيه.

## الهوامش

- (404) ينظر: فن الحب: إريك فروم، ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد 46.
- (405) ينظر: م.ن 60.
- (406) ينظر: مشكلة الحب: زكريا إبراهيم 311.
- (407) ينظر: فن الحب 34.
- (408) ينظر: الزمان الوجودي 164.
- (409) ينظر: الزمان الوجودي: 165.
- (410) ديوانه: ق 4، 166/1.
- (411) ديوانه: ق 59، 1577/3.
- (412) ديوانه: ق 71، 1749/3.
- (413) ديوانه: ق 27، 859/2.
- (414) ديوانه: ق 12، 371/2.
- (415) جماليات المكان: 39.
- (416) الموت والعقوبة: عبدالرحمن بدوي: 41.
- (417) ديوانه: ق 2، 138/1، وينظر: ق 4 يستحسن، يهين النبل من حرهن، مراويد: رياح تروء، يثني: يرد ويصرف.
- (418) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 71.
- (419) مفاتيح القصيدة الجاهلية: 93.
- (420) ينظر: الغزل العلوي. دراسة في الحب المقموع: يوسف اليوسف: 58.
- (421) الجمالية في الفكر العربي: د. عبدالقادر فيدوح: 79.
- (422) ينظر: الرؤى المقنعة: 139.
- (423) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 95.
- (424) ديوانه: ق 7، 252/1، وينظر: ق 3.
- (425) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاوعي في الذات العربية د. علي زيعور: 255.

- (426) الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: 255.
- (427) ينظر: الكرامة الصوفية: 146.
- (428) ينظر: الغزل العذري: 58.
- (\*) مثلاً امرئ القيس في قوله ضمن معلقته: (تجاوزت أحراساً...).
- (429) ينظر: م: 56.
- (430) ينظر: الغزل العذري: 51.
- (431) ينظر: م: 52.
- (432) ينظر: أبعاد التجربة الفلسفية: 62-63.
- (433) ينظر: ق 13، 458/1. وينظر: ق 6. تحبش: تغور وتثور.
- (434) ينظر: الرؤى المقتعة: 129.
- (435) ينظر: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم: 255-256.
- (436) أحلام الخيال الفني: 126.
- (437) ينظر: أحلام الخيال الفني: 126.
- (438) ينظر: نظرية الحب عند الشعراء: التريبادور وأثرها في دراسة شعر الغزل الأموي: د. إبراهيم أحمد، مجلة عالم الفكر، م 29، ع 1، 2000-220.
- (439) ديوانه: ق 14، 505/1، الامتلال: الفتور في العظام والبدن، انفتالها: انقلاها ودهابها.
- (440) ينظر: الرؤى المقتعة: 131.
- (441) الرؤى المقتعة: 130.
- (442) ديوانه: ق 16، 616/2. وينظر: ق 29. أصور: ألتفت وأميل.
- (443) الرؤى المقتعة: 145.
- (444) ينظر: الجمالية في الفكر العربي: 67.
- (445) ينظر: أحلام الخيال الفني: 44.
- (446) ديوانه: ق 43، 1305/2. تسيثين لياني: تسيثين مطلي، مئيه: غنية، العنزي: رجل من عنزة ذهب يبغي قرطاً من الزمن الأول فلم يرجع، القرط: ورق السلم أو ثمر السنط، يدبغ به. طرير: محدد مستون، المراتبا: المرأة.

- 447) ينظر: سوسيلوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): الطاهر لبيب، تر: مصطفى المناوي: 94-95.
- 448) ينظر: الكرامة الصوفية: 131.
- 449) انثروبولوجيا الجسد والحداثة: دافيد لوبروتون، تر: محمد عرب صاصيلا: 41.
- 450) ينظر: سوسيلوجيا الغزل العذري: 102.
- 451) ينظر: روضة المحبين وثره المشتاقين: 469.
- 452) ينظر: سوسيلوجيا الغزل العذري: 104.
- 453) ديوانه، ق 39، 1192/2 بريح: بريد الحب كسا بزيد الريح راحقت الشالين؛ دبته، لداتي، القريبين منه في السن، ارعوت: تركوا الفتوة والصب، ريس الهوى مسه
- 454) ينظر: الغزل العذري: 16.
- 455) ديوانه: ق 15، 571/1، حرق حمائم، حجر سوق البمامة وما حولها، الحوام: النفس، ورى الهوى: أبس الهوى حتى صار ورقاً بابساً
- 456) ينظر: الرؤى المقنعة: 269.
- 457) ديوانه: ق 26، 829/2، وينظر: ق 42.
- 458) ينظر: الجماليه في الفكر العربي: 29.
- 459) ينظر: رؤية دوستوفسكي للعالم، 103.
- 460) ينظر: الرؤى المقنعة: 276.
- 461) ديوانه: ق 25، 781/2.
- 462) ينظر: الرؤى المقنعة: 276.
- 463) ديوانه: ق 27، 865/2، أسباب الصبا: سبلها، أشواني البين: أصاب مقتلي، الجاوع: الضلوع القصار في الصدر مما يلي الفؤاد.
- 464) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 78.
- 465) ينظر: ديوانه: ق 71.
- 466) ديوانه: ق 123، 1913/3.
- 467) ينظر: أحلام الخيال الفني: 127.
- 468) ينظر: الكرامة الصوفية: 194-195.



469) ينظر: دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب (دراسة أنموذجية): منصور فيسومة: 39.

470) ديوانه: ق 1، 40/1. وينظر: ق 24، 37، 44، 67. النجب: العتيق الكريم، المهرية. إيل (مهرة) وهم حي من اليمن، التمريس: الوقعة عند السحر، منجذب، ماضٍ سريع، الساهمة: الساقة الصامرة المتغيرة، التصدير: حرام للرجل، الأخلق: الأملس الذي ذهب وبره، الجلبة: الجرح الذي قد جف وعليه جلدة غليظة عند البرء، الدف: الجنب.

471) ينظر: الرؤى المقتعة: 140.

472) الغزل العذري: 39.

473) ينظر: م.ن: 39.

474) ينظر: الرؤى المقتعة: 276-277.

475) ديوانه: ق 4، 1701/1. وينظر ق 33، 36. مسلمين: قرماً هراً من شدة السفر، النحو: القرب، الصدد: ما قابلك ودانك

476) الغزل العذري: 39

477) الكلمات والأشب، التحليل البصري لفصيده لأطلال في شعر الجاهلي. 114

478) ديوانه: ق 31، 1003/2. وينظر: ق 32، 35، 48. السهون: شيء دون النوم قليل، جلب الرجل: خشية بغير أداة.

479) ينظر: الغزل العذري: 42.

480) الحوار بين الحلم واليقظة: 43.

481) ديوانه: ق 1، 30/1. وينظر: ق 83.

482) ينظر: مفاتيح الفصيدة الجاهلية: 123.

483) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة: د. صلاح فضل: 48.

484) ينظر: جماليات المكان: 66-76.

485) ديوانه: ق 28، 915/2. وينظر ق 29. المستوعل: وعل عاقل قد استوعل في لجبل فتوحش، عماية: جبل.

486) ديوانه: ق 29، 954/2. المفوفة: ضرب من الثياب، الأثير: الأعلام، سقية أعداد كأنها بردية يسقيها عد من الماء لا ينزع، محبور مسرور، العد: الماء الجاري الذي له مادة لا تنقطع كماء العين، تعاطفه: تناوله، حرمجد: عثيفها وكريمها، تهلت: سالت عليها، ذرق: نبت، حنوة: نبت طيب الريح.

487) ينظر: الرؤى المقتنعة: 270.

488) ينظر: م.ن: 270.

489) ديوانه: ق 39، 1200/2.

490) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية. أغاها السلوكية والأسطورية: 21.

491) ديوانه: ق 4، 169/1. وينظر: ق 11، 27، 39، 49، 50، 29. أعضم الكشعين: ضامرة البطن، منخضد: مثثني.

492) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 68.

493) ينظر: الكرامة الصوفية 163. فالأسطورة تقول إن المطر بهطل إذا ضحكت الفتاة ويخضر العشب وينبت الررع، وتهب الريح، وقيل (ضحكت البنت إن هي حاضت) في الدليل اللغوي، ينظر: لسان العرب - تاج المروس. وتقول الآية (وامرأته قائمة فضحكت فيشرناها بإسحاق) سورة هود. 71. فضحكها كناية عن إمكانيتها للحمل.

494) ديوانه: ق 16، 619/2. ملات موضع عقد الإزار، نفس مهواة ما بين شيتين، العاج: السوار من مسك، السرى: الخلاهيل حرا عيب الدين الأملو، الأملو: الناعم اللين

495) الجمال في الوعي الشعري العربي قبل الإسلام. 150.

496) ديوانه: ق 25، 783/2. وسطر ق 37، 49، 66، 29. الضمار: أصله الذهب ويريد الحسن، شبه النقا إذا كانت قاعدة في مدعها، المدع: ثوب حلق يمان به الثوب الجديد، مفترة: لم تأخذ أهبها.

497) ينظر: مفاتيح القصيدة الجاهلية: 78.

498) ديوانه: ق 1، 26/1. وينظر: ق 8، 26، 29، 30. السيط: نبت، سافت: شمت، العربتين: الأنف، الذقيرين: ما عن بين القرة وشمالها وأفا هي للإبل وقد استعارها الشاعر.

499) ينظر: الرؤى المقتنعة: 124.

500) ينظر: التحليل النفسي للذات العربية. 54، والكرامة الصوفية: 163.

501) ينظر: الكرامة الصوفية: 197.

502) الرمن والمسافة في شعر ذي الرمة. إحسان عباس، مجلة الثقافة، القاهرة، ع 588، 1950. 20.

503) ديوانه: ق 2، 142/1. وينظر: ق 31، 37، 39، 44، 47، 50، 51، 68، 5، 9. أناة: بطيئة القيام، سبط: طويل، طفل: رطب، الشوى: يديها ورجليها، لاشخات:

لادقاق، لا عسل: لا اعوجاج فيها، مره: أي كراهة بياض العين، إحنة: عداوة، الدهل: الأمر الذي أسأت به.

504) جماليات المكان: 62.

505) بنظر مفاتيح القصيدة الجاهلية: 135.

506) بنظر: الكرامة الصوفية: 163.

507) بنظر: الغزل العذري: 123-124.

508) ديوانه: ق 15، 577/1. وينظر: ق 51، 3، 24، 26، 29. رخيخ الحواشي. لين نواحي الكلام، هراء: كلام كثير بلا معنى، نزر: قليل، شاف، جلا.

509) بنظر مفاتيح القصيدة الجاهلية: 136.

510) بنظر: الكرامة الصوفية: 203.

511) بنظر: م-ن: 243.

512) بنظر: الرؤى المقنعة: 270.

513) ديوانه: ق 23، 723/2 وينظر: ق 27، 33. الأخرج الرمل من الأرض المستوية، الأسحل، شجرة، السلاف أول الخمر، تضجع: قيل إلى انصب، حصرات: ثغر، مبال: مسترسل، أساود، أفاغي، صال وخرور، شجربان.

514) بنظر مفاتيح القصيدة الجاهلية: 142.

515) بنظر: الكرامة الصوفية: 186-187.

516) ديوانه: ق 12، 386/1. أخذرها: حبسها عن صواحبها، ساج، ساكن الطرف (غزل)، الوعساء: أرض سهلة لبنة مرتفعة، تنفي: تطرد، الطوارف: العبيون، دعصتاقر رملتان في شق الدهناء. يافع: كشيخ مشرف، فرتدادين. جيلان من الرمل، دبابة: الخمر، الصعيد: التراب، تخونه: تعاهده، دملج: معضد، مقصوم: مكسور، فارق: سحابة مفردة، تطهيم: أن تيم كل شيء منها على حدثه في عتق وكرم العربين: الأنف، مرثوم: مطلي، تهيم: مطر خفيف.

517) بنظر: الغزل العذري: 117.

518) بنظر: الرؤى المقنعة: 100.

519) بنظر. روعة الاقتراب من شعر ذي الرمة: د. تامر سلوم سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي، ع 10، 1995: 95.

520) قصة الفلسفة: ديوانت: 416.



الظل في الشعر  
العربي

ARCHIVE

حبيب موني

## 1 - تقديم:

رأى بعض الأعراب ابناً له يختطّ منزلاً بطرف عصاه فدن منه، وقال: «أي بني إنه قميصك، فإن شئت وسّعت، وإن شئت ضيّقت» وفي حركة الأعرابي تلك جملة من الحقائق المرتبطة بفلسفة المكان. قد لا نجد فيها - لأول وهلة - سوى إشارة إلى السعة والضيق الماديّين. ويقف نظرنا عند البيت، وقد تمسّحت أرحاؤه، أو ضاقت أقطاره، وغدت حركة تعوق الحركة والانسباط. بيد أن التروي قليلاً، وتجاوز المنزل إلى القميص، يكشف شيئاً جديداً في معضلة المكان. مادام القميص، ألصق الأتواب بجسد الإنسان، وألوط به. وكأن المنزل - وهو يكتسب خصوصية القميص - يصير امتداداً للجسد ذاته. يجد فيه نعت الانسباط السالف دلالة جديدة، تجعل راحة الجسد لا تقف عند حدود أعضائه، وإنما تمتد لتشمل المكان كله. بل وأكثر من ذلك، قد يكتسب المكان في أثر رجعي، من الجسد انبساطه الخاص، فتسري فيه أحاسيس صاحبه جيئة وذهاباً، في تبادل عجيب يعطي للمكان حياة، يتعذر على النظرة العجلى استكناه أسرارها.

## 2 - مفهوم الاشتغال:

لقد حاول كثير من الروائيين، وهم يصفون المكان: منازل، وسجوناً، وأحياء... وغيرها التوقف عند الحياة المنبعثة منها. وكأنها

«كائنات» لها من الخصوصية ما يجعلها وهي تلامس الوافد عليها تملؤه، وتخالطه، وتتخلله، بما لديها من مشاعر، وأحاسيس. ألا ينتابنا كشير من الضيق والاختناق ونحن ندخل بعض البيوت؟ أو نعبر بعض الشوارع؟ أو نجلس في بعض الأمكنة؟ وقد تسري في أجسادنا قشعريرة الخوف الغامض، والتقرز المخرج كذلك، ونحن ندخل أماكن تواجهنا أول مرة بما يملأ صدورنا توجساً وخشية. كما أننا قد نشعر بالعظمة والهيبة وضآلة النفس في مواطن يعمرها الجلال والجمال؟

ليس المكان إذن ذلك المعطى الخارجى المحايد، الذى نعبه دون أن نأبه به، وإنما المكان «حياة» لا يحده الطول والعرض فقط، وإنما خاصية «الاشتمال». مادامنا نجد في الاشتغال معنى اللباس، ومنه «الشَّملة». فالاشتمال تغطية وستر من ناحية، ومخالطة واندماج من ناحية أخرى. وكأني بالذين يدرسون الشخصية في معزل عن المكان والزمان، إنما يسلسونها شطراً ذا حظورة معتبرة في تحديد سماتها، وتشخيص سلوكها، وتحديد أهدافها ومقاصدها. إذ العزل المتعسف للفرد عن مكانه، من قبيل التجزئة التي قد تقللها عناصر العلوم الطبيعية الدقيقة، وترفضها عناصر العلوم الإنسانية القائمة على الكلية و«الاشتمال».

إذا ارتضينا إجراء مصطلح «الاشتمال» الذي عرفناه في النحو العربي، ورضينا تحويله إلى الدرس الجمالي، فلغاية مزدوجة: فيه معنى اللباس (القميص). وفيه معنى التغطية (المنزل). وإذا عدنا إلى حديث الأعرابي، وجدنا للغاييتين مضرباً في المثل. وأدركنا أن المنزل الذي يخطه الابن، سيظل ملازماً له ما أقام فيه من تلك البقعة من الأرض، ملازمة قد تستغرق شطراً من حياته، يقصر أو يطول، ولكنه في كل الأحوال سيؤثر سلباً أو إيجاباً في مستقبل شخصيته، وفي علاقاته الحميمة والاجتماعية على حد سواء.

لقد أدرك الأعرابي - بفطرته وتجربته - أن للمكان سطوة على مستقبل ابنه، وأنه في إمكان الابن أن يختار مقدار هذه السطوة وطبيعتها، وأن يوجهها اختياراً إلى الوجهة التي يريد. فإن ضيق، ترتب على الضيق عواقب شتى معقدة، تمتد في جميع الاتجاهات الاجتماعية. وإن وسَّع كان الأمر كذلك. ويسهل علينا تصور عواقب الضيق، وعواقب السعة. ألا يقول المثل الدارج: «الضيق يعلم البخل»؟ إنها الحقيقة النابعة من صميم المعاشة الاجتماعية. مادام المسكن الضيق لا يسمح لصاحبه استدعاء أحبائه. فإذا هو عزم على الأمر، بادره الضيق بالرد والصد، وضاق بهم ذرعاً قبل قدومهم عليه. ولو أجرينا دراسة في «تقاطع الأرحام» لوحدنا للضيق المكاني ضلع بالغ فيه، قبل أن يكون لضيق اليد بادرة. وأن إنجاز السكن على النحو الذي نرى، يعمل على تهديد أواصر المجتمع. وقتل العلاقات الأسرية، وقطع التواصل الرحمي، وتحويل المجمعات السكنية إلى «شق» بأوي إليها أفراد لا رابط يربطهم بماض أو سبل. همهم الأول أن لا يزعجهم أحد في فسحتهم تلك، وأن لا يزعجوا بدورهم أحد في فسحته الخاصة. حتى صار المكان أشبه شيء بكرة زجاجية مخبرية تنعزل فيها الجرثومة الخطرة على ذاتها قبل أن تكون خطورتها على غيرها.

إن الرحلة والحركة، تنفيان المكان ولا يكون النفي إلغاءً للمكان، ومسحاً له. وإنما النفي هو في سلب خصوصية الثبوت. لأن المكان عاجز عن الفعل التدميري الذي أشرنا إليه دون شيء من الثبوت، تتباطأ فيه حركة الزمن، وتتكرر فيها دوراته بانتظام روتيني ممل. وإذا سلبنا من المكان خصوصية الثبوت، أو قللنا تأثيرها بفعل الحركة، فقد قللنا من سلطان المكان، ومنحنا التحول فرصة تجديد عناصر الشخصية، بما يطرأ عليها من تجديد، تكتسبه من الأمكنة الأخرى. وإذا كانت مفارقة

المكان «فيزيائياً» مستحيلة كلية، فإنه في مستطاعنا التخفيف من وطأته، وإدخال التنوع عليه، بتعدد الأمكنة وتواليها.

لذلك كانت الرحلة عند العربي القديم عنوان الانعتاق والتحرر، يحن إليها كل حين، وكأنها جزء أساسي من تركيبته الشخصية، بألفها كل الإلف. وقد قال تعالى: ﴿لَا يَلَاكُ قَرِيشٌ إِيْلَاقُهُمْ رَحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ﴾ (قريش 1، 2) ووجود الرحلة في الصيف والشتاء، يوقّع السيرة الزمنية للحياة، ويمنح للعربي جديدة الذي هو في حاجة ماسة إليه. لأنه جزء من المعاش، والاستقرار، والأمن: ﴿فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ، الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ، وَأَمَّنَّهُمْ مِنْ خَوْفٍ﴾. (قريش 3، 4) والرحلة - بعد - أي الانتقال من مكان إلى مكان: «مستمد من أسطورة البحث.. أما الانفلاق في مكان واحد، دون التمكن من الحركة. فإن هذه الحالة تعبر عن العجز، وعدم القدرة على الفعل، أو التفاعل مع العالم الخارجي، أي مع الآخرين»<sup>(1)</sup>. وإذا كان الله قد خص قريشاً بالرحلة شرقاً وغرباً، فإنه دعا في كثر من المواطن في كتابه الكريم إلى السياحة، والضرب في مساكب الأرض، والمروء على ديار الأقوام البائدة للتذكر والعبرة، وركوب البحار، وقطع الصحاري. بل وخص المرأة بـ «الساعات».

إن البحث في أخلاق العرب قديماً، في كرمهم، في عزّتهم، وشجاعتهم، وسماحتهم، ونجدتهم.. لن يكون بحثاً دقيقاً، سليم النتائج، إلا إذا ارتبط بما للمكان/ الرحلة/ الترحال/ الظعن.. من تعالق يعطي لمثل هذه الصفات معناها الحقيقي. إن فهمنا لها اليوم - نحن الثيوتيون - غير واضح، ولا صحيح مادما لم نجرب الانعتاق من المكان. فإذا أقمنا دراستنا على التصور والتخيل، كانت ملاحظتنا باهتة، خالية من العلم، لأن الرحلة معاناة، والسفر مشاركة للمكان في التحول، واستبدال منظر بمنظر، وموقع بموقع، ومنزل بمنزل، وأهل بأهل..



وكلما تجدد الإطار تجددت معه جملة الأحاسيس التي تباشرنا ونباشرها، تتخللنا وتخللها، فنكتسب منها رهبتها وجلالها، أو وحشتها وتوجسها، أو لطفها وجمالها.. ألم يشاهد الأعرابي في كتيب الرمل المستدير جمال المرأة، ونعومتها في نعومة رماله؟ ألم يوحى الليل البهيم المطبق بالحديقة المسدلة الستائر؟ ومن ثم النفس المثقلة بالهموم؟

### 3 - المكان، الظل:

عندما يُفتتح سفر الشعر العربي، تقف الأطلال في وجه القارئ شامخة على مطلع القصائد، وكأنها السمة التي يُعرف بها الشعر العربي الجيد المكتمل على مر العصور. وكأن القصيدة الخالية من الظل قصيدة ناقصة مبتورة، أو هي قصيدة لم تنل من النضج والاكتمال حظها الأوفر. فجاءت عاطلة من دون تلك الشارة، عارية من سمة التحول الذي أرقّ العربي وأهمّه، على الرغم من حبه له، وسعيه وراءه، رحلة وسياحة، وهجرة. بيد أن العودة إلى المكان الذي ترك، والمنزل الذي هجر، تغمره بسيل من الذكرى المؤلمة، لما فيها من عودة إلى ماضٍ حبيب، ووجوه أليفة، وعيش هنيئ رغيد. فالظل هاجس القصيدة العربية، وخشبة الصلب التي يحملها الشعر العربي على عاتقه، وإن حاول المحدثون التحلل منها. إلا أن الظل ظل يعمر القصيدة ويسكنها، وإن لم يظهر على مظهرها. لأن الغاية انصرفت عن الوصف الحسي، ولكنها لم تنصرف عن فلسفة التحول، والزوال، والفناء.

لقد ظل هذا الشعور، وما يزال كامناً في كل غنائية، تلتفت إلى الوجود، وتحاول التعرف على سرّه. ولم يعد الظل شارة بارزة من حجارة، ونؤي، وأثافي، وإنما صار الظل في أغوار النفس شقوقاً وأخاديد يحتفرها سيل الدهر المنقطع، فإنها اليوم أوغل في الاتجاهين معاً. تنظر إلى ماضي لم تنل منه حظاً لطيف الذكر، حلو الذكرى،

وتتشوف إلى مستقبل لا تعرف عنه شيئاً. اللهم إلا مقدمات يقدمها الحاضر أكثر قتامة وغموضاً، تعمرها هواجس الخوف، والتوجس، والريبة. من هنا كان الشعر الحديث شعر غموض، وشعر حزن.. شعر نوستالجيا إلى البداوة الحاملة التي لم تتحقق إلا لذلك الأعرابي الساذج الطيب. ومن هنا كانت معضلة الشعر الحديث ذات ارتباط عضوي بالمكان. لا تنفك عقده إلا من خلال تفكيك العلاقة الأخوية والقيمية بالمكان. فإذا رحنا نبحث عن العلل خارج هذا الإطار، كنا كطالب الدواء عند غير أهله.

لقد أحسن الواصفون للأطلال - نشرًا وشعرًا - بهذه العلاقة الوطيدة، وعادوا على المكان بأوصاف الإنس والاحتماج، وانصرفوا عن المظاهر الخارجية لعدم جدواها فيما يريدون البوح به من أحاسيس. وكلما أفرغوا على المكان شيئاً من نعوت وأحوال الإس، كلما بدت المسافة بين ما قصدوه وما حققوه قريبة يمكن الارتياح لها، إذ هي تفي ببعض المراد.

كتب أحدهم يصف دياراً خالية، يقول: «دار لبست البلى، وتعطلت من الحلي، صارت من أهلها خالية، بعدما كانت بهم حالية، وقد أنفذ البين سكانها، وأقعد حيطانها. دار شاهد البأس منها ينطق، وحبل الرجاء فيها يقصر. كأن عمرانها يطوى، وخرابها ينشر. أركانها قيام وقعود، وحيطانها ركع وسجود»<sup>(2)</sup>. وإذا حذفنا من النص: «صارت من أهلها خالية، وأنفذ البين سكانها» فقد حذفنا الشطر الحسي القليل من النص، وبقي الشطر الذي تتحول فيه الدار إلى «كائن» يجسد الضعف والهوان.. إلى «المرأة» التي لا حول لها ولا قوة. وقد فارقها الأهل والصاحب، وأسلمها الدهر إلى الضياع والنسيان.

إن صورة المرأة - في هذا الوصف - استدرار للعطف، وإشاعة لجو الحزن والضعف، وتأكيد لعامل الضياع، وانقطاع الرجاء. ولم يذكر الواصف المرأة صراحاً، جهاراً، ولكنه قدم «التعطيل من الحلي» ليخص هذا الجنس بالذات. فإذا رفع صورة المرأة التي لبست البلى بعد القشيب، وتعطلت من الحلي والحبيب، فقد غدت مقعدة، هائسة، قد انقطع جبل رجائها، وتضعض أس بناتها، وطواها الدهر، ونشر خرابها. إنها صورة يألم لها العربي أشد الألم، فيبكي بكاءً مرأً. ولهذا السبب أبكت الأطلال شعراء لم تكن لهم صلة بذاك الطلل بعينه، وكأنهم سيكون للفكرة التي يحملها الطلل مطلقاً.

لقد ادعى بعض النقاد، أن الشعراء «يقلدون» وهم يكون الأطلال، وحملوا قول «امرئ القيس» معنى شططاً، حين ذكر «كما بكى ابن حزام»، وفهموا منه تقليده في البكاء وحسب ولم يفهموا أن الشاعر الأول قد أحسن وأحاد في التعرف على دواعي البكاء، وأسبابها العميقة، وأن الشاعر الثاني إنما قصد من حلال ذكره إلى ضرورة الاستمرار في البكاء، وفلسفة المواقف إذاً. وليست كما في هذا المواطن للمشابهة الخارجية، والتقليد الساذج البارد. وإنما هي للاستمرار والمواصلة، وتعميق البحث في أسس التحول الذي يسكن الحياة، وتتجسد مظاهره في المكان. إن المكان - بهذا المعنى - كتابة، يجب قراءتها بما يناسبها من عمق ودلالة. وكل طلل - أيّاً كان الطلل - ملك للشاعر، لا يختص به آحاد من الشعراء، حتى وإن قرنوه باسم صاحبة. إن صاحبة هنا «تعلّة» فقط تعطي للبكاء شيئاً من الخصوصية التمييزية فقط. وكل القبور «قبر مالك» تشير في النفس أشجاناً تسع الدموع سحاً.

إن المقابلة بين البكاء على الطلل، وفكرة «قبر مالك» تأخذ بعدها الأنطولوجي من كون البكاء استجابة تلقائية لما يبعثه الطلل من

شجون في النفس العربية. وكأن المكان آية استحضر تفعل فعلها المباشر في النفس دون واسطة. لقد كان «متعم بن نويرة» أشعر الناس بالفكرة، وأعلمهم بالوقع الذي يصاحب رؤية القبر - أياً كان القبر - وكأنه قبر «مالك». بيد أن الجديد في قول «متعم بن نويرة» راجع إلى دفع لوم اللاتمين على البكاء، ليس استنكاراً للفعل في حد ذاته، وإنما خوفاً على صاحبهم من كثرة البكاء. وكأنهم لا يرفضون الفكرة، بل يشفقون على الشاعر من الإفراط فيها. قال «متعم ابن نويرة»:

وقالوا: أتبكي كل قبر رأيته      لقبر ثوى بين اللوى والدكادك  
لقد لامني عند القبور على البكا      وفيقي لتلراف الدموع السوافك  
فقلت لهم إن الشجا يبعث الشجا      دعوني فهذا كله قبر مالك

ولو راقبنا كيف عالج الشاعر الموقف، أمكننا استخلاص جملة من الملاحظات القسمة في هذا الباب. ولنا أن يحزم أول الأمر أن الشاعر لم يقصد التفنن في القول، وإنما جاءت الأبيات تلبية صادقة لدواعي الموقف. إنه يقف على «قبر» يبكي المكان وما اشتمل عليه من معاني الفقد والزوال مطلقاً، وكأن كل قبر يحمل في صميمه هذا المعنى حملاً واضحاً، وأنه يخلف في قلوب أهله ما يخلقه قبر مالك على الحقيقة. ومنه جاء نعت الرفاق «كل قبر رأيته» وجاء الاقتران «لقبر ثوى» على سبيل المشابهة والهيئة الظاهرية عندهم. بينما يرى الشاعر خلاف ذلك. لذلك تراه يعود يؤكد اللوم «لقد لامني عند القبور على البكا» وكأن لتكرار الموقف عنده معنى يخالف ما يستشفه الرفاق من عين الهيئة والموقف. ومن ثم يجد الشاعر نفسه مجبراً على تقديم التعليل الذي يقرهم من حقيقة المعنى الذي يحمله في نفسه للموقف - وهو غير بعيد عما أشاروا - ولكن معنى الشاعر له خصوصية تحويل المكان وتأميمه لغرضه الخاص، حتى تغدو القبور أينما كانت «قبر مالك».

وقرينة التحويل هي أن «الشجا بيعث الشجا». ولعمري إنها «الشقاوة» التي تحدث عنها «أبو نواس».

إن نقادنا وهم يتساهلون في إصدار الأحكام، يؤكدون - من طرف خفي - أنهم لم يعودوا «عرباً»، وليس في مستطاعهم فهم العرب. وما رأوه في قول «أبي نواس»:

عاج الشقي على دار مساتلها وعجت أسأل عن خمارة البلد  
لا يرقئ الله عيني من بكت حبراً ولا شفى وجد من يصبو إلى وتد

تنصلاً من المقدمة الطللية، محض افتراء، وسوء فهم. لأن كلمة «الشقي» في قول «أبي نواس» تكشف عن عمق العلاقة بين الطلل والشقاوة. شقاوة هذا الذي كتب على نفسه أن يبكي كل طلل يصادفه، وأن يجعل بكاء «على رأس غنائه وشعره، حدائه ورجزه. نعم إنها شقاوة وشقاء... وليست تنصلاً من المقدمة الطللية. و«أبو نواس» في لهوه يريد التنصل من عبء حمله الشعراء من قبله، وحمله هو في كثير من قصائده. وإذا كان رفاق «مسم بن نويرة» يشفقون على صاحبهم من مغبة طول البكاء، فإن «أبو نواس» يتعمد - لاهياً - أن يدعو على صاحب الشجن بعدم الشفاء. وتلك مسألة يجب قراءتها من باب «السخرية» التي شاعت في ذلك العصر، لا أن تؤخذ مأخذ الجد، وتؤسس عليها الأحكام النقدية الجائرة.

إن «أبا نواس» يحاول أن يخفف من نفسه «ضريبة الشعر» لأنه يدرك أن للطلل سلطانه على الشعر العربي قديمه وحديثه. وآية ذلك أن الشعراء استمروا في الوقوف والبكاء من بعده. ولم يفهم أحد منهم أن قوله دعوة للتخلي عن الطلل. فالطلل في قرارة كل واحد منهم يحمله حلاً وترحالاً.

كتب «إيليا الحايي» عن الظلل يقول: «لقد كان شعراء المعلقات أهم من تصدى له، إذ جعلوه مطلقاً لمعلقاتهم، وأمعنوا في التدقيق به، متناسخين، معبرين عنه من خلال المعاني المتداولة، متجاوزين في الغالب عن تجربتهم الخاصة. لهذا نرى ملامح الإنسان الموطوء بالأسى والحنين، تنقلص وتتضائل في شعرهم. ويخيل إلينا أن الظلل لم يكن في نفوسهم بقدر ما كان في ذاكرتهم، وما يشتمل عليه من معاني تقليدية ملفوظة. لقد كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة، حتى شخص في تسع من المعلقات بما يرجح أن شعراء المعلقات اقتفوا به آثار مبهمة لشعراء سابقين تعفت أسماؤهم فضلاً عن أشعارهم. وقد تحول وصف الظلل إلى وصف خارجي، لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية»<sup>(3)</sup>.

عندما نقرأ مثل هذا التعليق - والذي شاع في الدراسات النقدية - حكماً قطعياً، وقد تعتمد الناشر كتابة بعض كلماته بالخط العريض (متناسخين، كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة) إمعاناً منه في إسباغ الصفة التقويمية على الحكم، وكأنه الحكم المنهني الذي لا رجعة فيه - تتناهنا الدهشة والقلق في آن واحد، ومثار الدهشة عندنا ينبع من تساؤل بسيط: كيف يحق لشخص يجلس على أريكته، ويصدر حكماً في أقوام بينه وبينهم مسافة القرون المتطاولة، والعهود البائدة؟ كيف يعن له أن يحكم بالتناسخ؟ ألكون الظلل قد ظهر في مطلع تسع من المعلقات، في لغة متقاربة الألفاظ والعبارات؟ أم لكونه تحلية مجانية تعلق على مطالع القصائد؟ إنني أقدر جهود الباحث وأرتاح لقراءته كثيراً ولكن مثار القلق عندي أن الناقلين عنه أخذوا الحكم مسلماً، ورددوه في الدرس والكتابة، ولم يتحسوا لموا أبدأ كيف خرج الظلل من النفس إلى الذاكرة؟ ولا مقدار الفرق في الشيء تحبيل به النفس، ويعتمل في أغوارها، وبينه وهو مصفوف، مرفوف في مخزن الذاكرة؟

إن بين الوضعيتين بون شاسع! معاشة ومكابدة ومعاناة هنا، وحفظ بارد معقم هناك.

وإذا عدنا إلى صياغة الحكم ولغته، وجدتنني أرتاب كثيراً في مصداقيته. فالباحث يؤسس على: (نرى، ويخيل إليّ، أثار مبهمة..). وكأن إصداره له لم يكن عن طول روية وقمع، وإنما كان محض رأي يحتاج إلى ترجيح علمي دقيق. لذلك كانت خاتمة الفقرة أمراً طعماً، حين وقفت نتيجة الحكم عند تحول «وصف الطلل إلى وصف خارجي لا يعبر عن الوجدان بما فيه من مضاعفات شعورية» وكأن المطلوب من الشاعر أن يتخلى عن شعره وزناً وقافية، والإسراع وراء الظلال الهاربة المتحولة للمعاني التي تستثيرها الأحاسيس الخاصة. ولو فعل الشعر ذلك لما كان شعراً، بل محض فلسفة، وغابت عنه الإنشادية، وانفرط عقد القافية، وتداخلت الأوزان والبحور.

كان ذلك القدر من القول يرصّي الشاعر والمستمع المتلقي، ولم يكن يجد حاجة إلى إطالة وإسراط، ولم يعب عليه أحد من المتقدمين والمتأخرين صنيعه، إلى أن يأتي «العربي الجديد» ويرى الظاهرة مطردة في جميع النصوص، فلا يجد لها من تفسير سوى التناسخ، ولا من مبرر سوى تحليلية مطالع القصيدة، ويلتمس من قول شاعر حركة قمرية على الطلل.. وبعد هذا. هل كلفنا أنفسنا قراءة نفسية للطلل؟ هل كلفناها قراءة أنثروبولوجية، وأخرى أركيولوجية؟ هل أرغمناها الفحص الاجتماعي/ التاريخي؟ كل ما نعرفه هو بعض المحاولات المعزولة التي رامت الاقتراب من هذه الجوانب في خجل، وتفاوتت في علمية مرتكزاتها المعرفية! ولم نعرف مشروعاً رام محاصرة الطلل يقوم به فريق من الدارسين المختصين.. إن النقد عندنا جهود فردية أنانية، إذا عرضها غيرنا أقمنا عليه الدنيا ولم نقعدها. لأننا مازلنا مسكونين بروح الخصومة والجدل.. بل لقد أقمنا بلاغتنا على الجدل والمخاصمة،

وأنشأنا البيان على ثنائية القهر والتسلط، على مقابلة غالب ومغلوب<sup>(4)</sup>.

## 4 - المكان كتابة:

قال « ثعلبة بن عمرو العبيدي »:

لمن دمن كأنهن صحائف قفار خلا منها الكتيب فواحف؟  
فما أحدثت فيها العهد كأنما تلعب بالسمان فيها الزخارف  
أكب عليها كاتب بدوائه يقسم يديه تارة ويخالف  
رجا صنعه ما كان يصنع ساجياً ويرفع عينيه عن النطع طارف

لقد سبق وأن أشار «إيليا الخاوي» إلى أن وصف الطفل قد غدا وصفاً خارجياً، يقوم على الذاكرة ومحفوطه من الصغ والألفاظ فقط، منصرفاً عن التجربة النفسية للإنسان الموطوء بالأحزان والأشواق. بيد أننا ونحن نقدم هذه المقطوعة التي اختارها «الباحث نفسه»، نحاول مساءلته لتقرير بعض الحقائق الأولية، وصولاً إلى دفع «الوصف الخارجي» الذي ختم حكمه النقدي.

إن الشاعر مسكون بالطفل في حله وترحاله، والاستفهام الذي تصدر البيت الأول، استفهام خاص. أي أن الشاعر لا يبتغي طلب إجابة عنه، ولا يسعى إلى تعيين. إنه في المقام يشبه «قبر مالك» لأن «شقاوة» الشاعر لا تقف به عند التحديد والتعيين، إنما يساعده الاستفهام على فتح الجرح فقط، ونقل المكان عبر الكلمات إلى المستمع/ المتلقي. ذلك همه الأول. ولهذا الغرض يستعين على ثقل المحمول بالتشبيه (كأنه) يدفعه مباشرة بعد الاستفهام.

إن الشاعر يشاهد - وهو على ظهر ناقته - مكاناً (دمن، كتيب



من الرمل، أحجار، تربة تحولت ألوانها، بعض العشب...) وما يراه بأم عينيه، لا يعني شيئاً عند المتلقي إن هو حمله إليه عبر اللغة وصفاً خارجياً. وأول تحويل رمزي يجريه الشاعر في قرارة نفسه، يشبه إلى حد بعيد عملية الاختزال، يוכלها إلى تقنية التشبيه، حتى تتقارب العناصر المادية وتندمج في وحدة دالة. ومن ثم راح يختار لها صفة الكتابة. ويكتسب التحويل الفني من هذه العملية النفسية/ الإبداعية صفة الترميز التي تعزّ كثيراً على الشعراء، وترك فيهم أدواتهم الواصفة. وما يحمله الشعر بعدها، ليس مكاناً كما نعهد، وإنما كتابة تحتاج إلى قراءة. وهي كتابة ستظل مستغلقة ما لم تعالج القراءة أفعالها وتفك عقدها. وإن نحن نعتناها بالوصف الخارجي، فإنا من الشعر أروع ما فيه. وكأنني بالشاعر قد انتهت مهمته عندما أنجز التحويل الرمزي، وقدم الكتابة بدل الظل الواقعي. وذلك جهد طاقة الشعر، ومنتهى مستطاع الشاعر، ويبقى النص الجديد في حاجة مستمرة إلى قراءة.

## 5 - تحولات الكتابة:

إنه نص عجيب غريب، دائم التحول! كيف؟ إن اللحظة المكانية التي ارتسمت في قرارة الشاعر، كانت تعتمد على جملة من العناصر المادية المشاهدة. والتي ما تزال في رحمة التحول المستمر الذي تجريه الطبيعة على هيئتها من محو وتشبيت، كلما عادت إليها الأنواء، وعدت عليها الرياح، وتعاقب عليها الشتو والمصيف.. وكل حركة في هذه الظروف تغير ما تشاء من سطر، محو وإضافة. إن الشاعر يدرك ذلك جيداً، ولا يأمن أن تظل الصحيفة التي شاهد على حالها، بل يجزم أنها ستتغير غداً أو بعد غد.. لذلك كانت صياغته للنص تحمل

هذا التحول، وتشير إليه، حتى لا ينخدع المتلقي بما وصف، ولا يأمن بدوره السكون الذي يوحى به المكان ظاهرياً.

إن صورة المطر الذي يخلط التربة، ويشكل من ألوانها المختلفة زخارف وهينات، فعل اللاعب اللاهي، ترفع إلينا ما نشهده في الفن الحديث الذي يقوم على مزج الألوان تلقائياً، مانحاً للمصادفة صنع الأشكال وتمازجها، ودرجات تلوّنها. والفن الحديث يعجز إذا رام استنساخ صورة تصنعها المصادفة. لأنها خاضعة لوضعيات لا يتحكم فيها الرسام أبداً. وإذا اجتهد ليعيد الكرة، لم تسعفه المصادفة أبداً لإخراج ما كان قد تحقق قبل. كذلك فعل الماء المنهر، قد يخضع لغزارة الشؤبوب، واتجاه الريح وشدة القطر.. ولا يكون هو هو أبداً. فالصورة التي ينشئها الساعة ستكون مغايرة لما أنشأ قبلها. إن الكتابة التي تحكمها المصادفة لا تقع على مثال سابق، ولن تكون نموذجاً آخر لاحق. إنها كتابة مستمرة، ومحو مستمر يتداولان على الصحيفة.

بيد أن عقل الشاعر يريد لهذه الكتابة شيئاً من يقين القصد، وإلا استحالت عبثاً لا معنى يرجى فيها. فيختار صورة الكاتب المكب على الصحيفة، يتبع قلمه قصداً مبيتاً، كلما كان ساجباً قاصداً لما يريد. وكأن الشاعر يريد من هذه الهيئة المزدوجة تحصيل النص الجديد مقصداً، فيه من اليقين ما يمنحه فعل الدهر من سحق للكائن والموجود، وإفنائهم مهما تطاول به العهد. وفيه من العبثية ما يعجز دونها التفسير، بل يجد فيها العقل مادة تفكير تصوغ للدهر حقيقته، وتعطي للفنان رمزته، وللأزلية مطلقيتها. أما ما دعونه «عبثاً» فليس يراد من العبث معناه المعهود عندنا، وإنما ألجاناً الجهل به إلى هذا العنت. لأنه كتابة مستعصية علينا، لم تألفها عقولنا، ولا حواسنا. وقصارى الجهد إذا ما أن نفتحها على التأويل. فيكون لنا من النص الذي رفعه

إلينا الشاعر سبيلان: سبيل التفسير، وسبيل التأويل. يقرأ التفسير ما خطه القصد، ويقرأ التأويل ما اشتط به القلم.

إن مهمة الشاعر أن يرفع إلينا مثل هذه النصوص، حتى وإن وجدنا فيها - جهلاً - وصفاً خارجياً محضاً. إنها نصوص مفتوحة غير منتهية. إنها في حاجة ماسة إلى قراءة ذات السبيلين. وكلما رفع الشاعر إلينا نصه ذاك، فقد انتهت مهمته، وبدأت مهمتنا نحن. لأن الشعر واسطة بين كتابتين: كتابة مستمرة يجبرها الدهر في الوجود، يقتطف منها الشعر لحظات فقط، وكتابة يحولها الشعر - بعد الاقتطاف - إلى لغة في حاجة إلى مزيد.

قال «ليبد بن ربيعة العامري»:

عفت الديار محلها فقامها **بني تأبد غولها فرجامها**  
فصداف الرّيان عري رصمها **خلقاً كما ضمن الوحي سلامها**  
وجلا السيول عن الطلوع كأنها **زهر تجذ متوتها أقلامها**  
أو رجع واشمسة أسف نؤورها **كففاً تعرض فوقهن وشامها**  
وقفت أسألها، وكيف سؤالنا **صماً خوالد ما بين كلامها؟** (5)

لقد كان العربي يدرك أن الكتابة تقاوم البلى، وتتغلب على النسيان. إنه فن عزيز، لا يملك ناصيته إلا آحاد من الناس، يضمنون به استدامة المعرفة والخبر. وكانوا يدركون ما للكاتب من مكانة عند ذويه، لأنها عنوان العلم والمعرفة. ولما كان «الدهر» معدن كل المعارف والخبرات، جعلوا عوارضه الطبيعية كتابة. وربما كان في حديث «النّصبة» عند «الجاحظ» ما يشير إلى هذا المعنى. ومهما يكن فإن الخط أثر، والأثر خط، والأيام كتابة، والدمن صحائفها. والشاعر وهو يقف أمامها يستشعر معنيين: معنى التحول الذي يسكن الموجودات،

فيزحزحها عن أحوالها التي كانت لها من قبل، ويتدرج بها من الجدة إلى البلى، ومن العمران إلى الخراب، ومن الحياة إلى الموت. ومعنى الكتابة التي لاتزال في حاجة إلى قراءة ثانية وثالثة.. وكأن وقفة الشاعر لا تكفي لاستيفاء المكتوب حقّه، بل تحتم عليه شروط الصناعة وإكراهاتها أن ينقل الإحساس «خاماً» تتولاه العقول والذائقة فحسباً وصهرأ. تستخرج منه النفيس الذي يقاوم بدوره هاجس النسيان والمحو.

لقد خطّت السيول على وجهي الجبلين أخاديد وتجاعيد، تمتد كما يمتد السطر على وجه الصحيفة بيئاً واضحاً. وكأن الجبل يفقد من جسده نصيباً كلما عاوده السيل، ينتقص منه انتقاصاً، يزيل عنه هيبة القوة والجلد. فتبدو تجاعيده كتجاعيد الوجه الذي غصّنه الزمن، وكتبت عليه الأيام المتوالية صحيفتها التي لا يحورها سوى الموت. ولا يجد الشاعر لهذا المظهر من محول رمزي سوى الكتابة على الصخر، أو في الزير، أو خط الواشمة. هبتات ثلاث تتلاحق في قراءة نفسه، ولكل واحدة منها حقيقتها الخاصة، وحمولتها المعرفية، ومرجعيتها التاريخية. لم يكن «ليبدأ» مثقفاً؟ - بالمعنى الذي نعرفها اليوم - إنه يعلم ما يثيره لفظ «الوحي» حتى وإن كان نظم القصيدة في الجاهلية! ثم «الزير».. كلها ألفاظ تجعل القارئ الحديث يمد بصره نحو التاريخ، يتحسس آثار الحنيئية الأولى في العرب، ويتحسس أحاديث أهل الكتاب، ثم ينعطف إلى البيئة القريبة ليجد صورة الواشمة قريبة المنال من سامعيه.

هذا حظ النص الذي يرفعه الشعر إلينا. يرفعه كتابة نعيد من خلاله رسم أبعاد المنظر الذي يجري فيه الريان بين جبلين وقد ترك الدهر فيهما آثاره. ولكن الشاعر يحاول محاولة أخرى سرعان ما يتخلى عنها، لأنها ليست من مهمة الشعر.. إنها مناط القراءة وحدها. حاول أن يقف ليسأل، ثم يتراجع منكراً موقفه. كيف يسأل «صماً خوالد ما يبين كلامها»؟ ولكنه يعرف أن لها كلاماً على الرغم من صمتها

وجمودها.. ودور القراءة أن تسألها أسئلة الشاعر، وأن تستنطقها لتسمع كلامها.

لقد قلنا قبلاً إن التعامل مع المكان في الشعر العربي تعتوره قراءتان: قراءة تفسير وقراءة تأويل، وللتفسير حظ ما اعتري الجبلين من تحول، وحتّ، وتعرية. وللتأويل ما اكتنز الصخر من كلام. فإذا طالبتنا الشاعر - بعد هذا - مواصلة القول فيها، فقد ألغينا دور القراءة، وعطلنا قدرة الشعر على الاستمرار، وقتلنا في نفوسنا الشاعر الذي لم نكنه في الفعل، وكناه في القوة.



- (1) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 77.
- (2) أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، ج 1، ص: 328.
- (3) إيليا الحاروي، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص: 21، 22.
- (4) انظر مصطفى ناصف، محاورات النثر العربي، الفصل الأول خاصة.
- (5) أحمد الهاشمي، م. س. ج 2، ص: 87، 88.

